



جامعة الكوفة - كلية الآداب
قسم اللغة العربية

رثاء الإمام الحسين (ع) في العصر العباسي دراسة فنية

رسالة قدمها
إلى مجلس كلية الآداب في جامعة الكوفة

أحمد كريم علوان
وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير
في اللغة العربية وآدابها

بإشراف
أ.م.د. رحيم خريط عطية الساعدي

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿إِنَّمَا يُرِيدُ اللَّهُ لِيُذْهِبَ عَنْكُمُ الرِّجْسَ
أَهْلَ الْبَيْتِ وَيُطَهِّرَكُمْ تَطْهِيرًا﴾

سورة الأحزاب: ٣٣

اشهد أنّ إعداد هذه الرسالة قد جرى تحت إشرافي بمراحلها كافة وأرشحها للمناقشة

الإمضاء:

الاسم: أ.م.د. رحيم خريط عطية الساعدي

التاريخ:

بناء على ترشيح المشرف العلمي وتقرير الخبير العلمي أشرح الرسالة للمناقشة

الإمضاء:

رئيس قسم اللغة العربية: أ.م.د. خليل عبد السادة إبراهيم

التاريخ:

استنادا إلى قرار مجلس الكلية بجلسته الثانية عشرة المعقودة بتاريخ ٢٩/٤/٢٠٠٨، بشأن تشكيل لجنة لمناقشة الرسالة الموسومة بـ (رثاء الإمام الحسين □ في العصر العباسي، دراسة فنية) للطلاب (أحمد كريم علوان) نقرّ نحن رئيس وأعضاء لجنة المناقشة بأننا اطلعنا على الرسالة، وناقشنا الطالب في محتوياتها وفيما له علاقة بها، بتاريخ ١٩/٦/٢٠٠٨، ووجدناها جديرة بالقبول لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بتقدير (امتياز).

الإمضاء:	الإمضاء:
الاسم: أ.م.د. نصيرة أحمد حمزة	الاسم: أ.م.د. علي كاطع خلف
التاريخ:	التاريخ:
عضوا	عضوا

الإمضاء:	الإمضاء:
الاسم: أ.م.د. رحيم خريبط عطية	الاسم: أ.د. عبود جودي الحلي
التاريخ:	التاريخ:
المشرف عضوا	رئيس اللجنة

صادق مجلس كلية الآداب - جامعة الكوفة على قرار لجنة المناقشة

الامضاء:
الاسم: أ.د. عبد علي حسن الخفاف
عميد الكلية
التاريخ:

شكر وإكبار

أقول لهم:

والذي الذي سكن برد التراب دفء خديه ولكنه ما زال ينظر لي من بعيد.
أمي التي ما زالت تستسقي الغيث لوجهي خوف أن يمسه تيه الظمأ.
زوجتي التي تحمّلت عناء حقائب رحلتي في البحث.

الذين نشروني بذارا لموسم الكتابة، ولما يُحصد قمح الحروف بعد الاستاذ الدكتور عبد علي الخفاف عميد كلية الآداب، جامعة الكوفة، وأساتذة قسم اللغة العربية في كلية الآداب جامعة الكوفة، الدكتور رحيم خريبط عطية الساعدي، المشرف على الرسالة، والدكتور خليل عبد السادة، رئيس قسم اللغة العربية، والدكتور علي كاظم أسد، والدكتور حاكم حبيب الكريطي، والدكتور علي كاطع خلف الذين مدّوا لي يد العون لإثراء البحث.
الأخ الزميل تومان غازي حسين المبدع في تحبير الحروف والموازر في محنة البحث.

الأحبة في مكتبة الروضة الحيدرية المطهرة، ومكتبة الروضة الحسينية المطهرة، ومكتبة الروضة العباسية المطهرة، ومكتبة كلية الآداب - جامعة الكوفة، والمكتبة الأدبية المختصة، ومكتبة الإمام الحكيم (قده)، ومكتبة الإمام أمير المؤمنين □، شكرا لكم على ما قدمتم من خدمة للعلم، سائلا الله تعالى لكم الخير والعافية.

الباحث

الإهداء

إليك يا سيد الشهداء ،حبًا وكرامة

المحتويات

شكر وإكبار	ت
الإهداء	ث
المقدمة	٢-١

التمهيد: العصر العباسي، وخصوصية رثاء الإمام الحسين □ ٢٧-٣

- ١- تحديد العصر العباسي تاريخياً ٣
- ٢- الحياة السياسية والاجتماعية والعقلية ٤
- ٣- فن الرثاء وتطوره، وخصوصية رثاء الإمام الحسين □ ١٥

الفصل الأول: البناء الفني ٢٨-٦٦

- مدخل ٢٨
- المبحث الأول: البناء الفني للقصيدة المكتملة ٣٠-٥٦
- ١- الاستهلال ٣٠
 - ٢- مقدمة القصيدة ٣٣
 - أ - المقدمة الطللية ٣٣
 - ب - مقدمة النسيب ٣٨
 - ج - مقدمة الطيف ٤٠
 - د - مقدمة الشيب ٤٣
 - ٣- حسن التخلص ٤٦
 - ٤- الخواتيم ٥٠
 - أ - خاتمة البكاء ٥٠
 - ب - خاتمة الثأر والوعيد ٥٢
 - ج - خاتمة الدعاء بالسقيا ٥٥
- المبحث الثاني: بناء القصيدة من دون مقدمات ٥٧-٦٢
- ١- قصيدة البكاء ٥٨
 - ٢- قصيدة الرزء والحزن ٦٠

٣- قصيدة الوقوف على القبر.....٦١

المبحث الثالث: بناء المقطوعة.....٦٣-٦٦

الفصل الثاني: الصورة الفنية.....٦٧-١٣٣

مدخل.....٦٧

المبحث الأول: مصادر الصورة.....٧٢-٨٨

١- الواقع.....٧٢

أ - وصف الواقع كما هو.....٧٢

ب - وصف الواقع متلبسا بالجانب الروحي.....٧٧

٢- توظيف الموروث.....٨١

٣- الخيال.....٨٥

المبحث الثاني: أنواع الصورة الفنية.....٨٩-١٣٣

١- الصورة البيانية.....٨٩

أ - التشبيه.....٨٩

ب - الاستعارة.....٩٩

ج - الكناية.....١١١

٢- الصورة الحسية.....١١٥

أ - الصورة البصرية.....١١٦

ب - الصورة السمعية.....١٢٦

ج - صورة الحواس الأخرى.....١٢٨

الفصل الثالث: الإيقاع والموسيقى.....١٣٤-١٧٤

مدخل.....١٣٤

المبحث الأول: الإيقاع.....١٣٦-١٦٠

١- الوزن.....١٣٦

٢- القافية.....١٤٦

المبحث الثاني: الموسيقى.....١٦١-١٧٤

- ١- الجنس..... ١٦١
- أ - الجنس التام..... ١٦١
- ب - الجنس الناقص..... ١٦٣
- ج - الجنس الاشتقاقي..... ١٦٤
- ٢- الطباق..... ١٦٤
- أ - طباق الإيجاب..... ١٦٥
- ب - طباق السلب..... ١٦٦
- ٣- رد الأعجاز على الصدور..... ١٦٦
- ٤- الترصيع..... ١٦٧
- ٥- التكرار..... ١٦٩
- أ - تكرار الحروف..... ١٧٠
- ب - تكرار الألفاظ..... ١٧٢

الفصل الرابع: الاستعمال الشعري للغة..... ١٧٥-٢١٩

- مدخل..... ١٧٥
- المبحث الأول: الاستعمال الشعري في مستوى المفردة..... ١٧٦-٢٠١
- ١- مفردات المأساة..... ١٧٦
- ٢- مفردات قدسية..... ١٨٤
- ٣- مفردات المكان..... ١٨٩
- ٤- مفردات الزمان..... ١٩٣
- ٥- مفردات السلاح..... ١٩٩
- المبحث الثاني: الاستعمال الشعري في مستوى الجملة..... ٢٠٢-٢١٩
- ١- النداء..... ٢٠٢
- ٢- الاستفهام..... ٢٠٦
- ٣- القسم..... ٢٠٩
- ٤- الدعاء..... ٢١٢
- ٥- التوكيد..... ٢١٤

٢١٦	٦- التقديم والتأخير.....
٢١٧	٧- الفصل بين أجزاء التركيب الواحد.....
٢٢١-٢٢٠	الخاتمة.....
٢٤٣-٢٢٢	المصادر والمراجع.....
٤-١	الملخص باللغة الانجليزية.....

بسم الله الرحمن الرحيم المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد المرسلين محمد وعلى آله الطيبين الطاهرين وصحبه المنتجبين.

وبعد:

يمثل الشعر وجها من وجوه التعبير الفني عن المضامين الروحية للأمة، ويعدّ الرثاء من أبرز أغراض الشعر العربي وأجلها قدرا، فنا وتجربة إنسانية، ولاسيما الذي ارتبط بشخصيات تاريخية ذات أثر كبير ومؤثر في النفوس روحيا وثقافيا، وفي التاريخ تغييرا وإعادة صياغة وبناء. ولعل من أبرز تلك الشخصيات وألمعها وألصقها بمشروع الحرية والإصلاح والانجاز الرسالي للإسلام والإنسانية، هو الإمام الحسين بن علي بن أبي طالب (عليهما السلام)، الذي أختير رثاؤه □ موضوعا لهذه الرسالة، وقد حظيت مراثي الإمام الحسين □ في العصر الأموي بدراسة أكاديمية للزميل مجبل عزيز جاسم بعنوان (مراثي الإمام الحسين □ في العصر الأموي، دراسة فنية)، وجاءت دراستي مكملّة، لامتداد التاريخ في العصر العباسي، وكان من أهم مسوغات اختيار هذا الموضوع هي:

١. إنّ رثاء الحسين □ في العصر العباسي لم يدرس دراسة أكاديمية مستقلة، تستوعب

تفاصيله الفنية، التي تهتم بإظهار جمال التعبير وصناعة النص الشعري.

٢. إنّ رثاء الحسين □ يمثل ظاهرة فريدة من نوعها كما ونوعا، أسهم فيه كبار الشعراء في

العصر العباسي، فتنوعت صوره، وبقي ممتدا على طول العصر منذ ١٣٢هـ، حتى سقوط بغداد سنة ٦٥٦هـ.

٣. تعريف القارئ بهذا الفن وأصالته وجماله المعبر عن صدق تناول الموضوع، الذي ربما

لم يعرف عنه إلا بعض أسماء الشعراء أو بعض أبيات من الشعر، على الرغم من

ازدهار هذا الفن وتكامله، وبهذا يطمح البحث أن يزود المكتبة العربية بهذا النوع من

الدراسة التي لم تجد لنفسها سبيلا بين الدراسات الأكاديمية سابقا، لأسباب مختلفة، لعل

أهمها أنه كان محظورا في ما سبق من حكم العراق.

وقد اقتضت طبيعة البحث أن يقسم على تمهيد وأربعة فصول وخاتمة، ضم التمهيد البحث في

مفردات العنوان، من تحديد العصر تاريخيا، وبيان ملامحه السياسية والاجتماعية والعقلية، ثم

التعريف بفن الرثاء وتطوره وبيان خصوصية رثاء الإمام الحسين □ .

أما الفصل الأول فجاء بعنوان (البناء الفني)، ويشتمل على مدخل وثلاثة مباحث، الأول

درست فيه البناء الفني للقصيدة المكتملة، (الاستهلال، ومقدمة القصيدة بأنواعها، وحسن

التخلص، والخواتيم). وخصص المبحث الثاني لدراسة بناء القصيدة من دون مقدمات، (قصيدة البكاء، وقصيدة الرزء والحزن، وقصيدة الوقوف على القبر). وخصص المبحث الثالث لدراسة بناء المقطوعة المعبرة عن موقف منفرد، (وصف الموقف، ووصف الرأس، ووصف التناقض).

أما الفصل الثاني، فكان بعنوان (الصورة الفنية)، وقد جاء في مبحثين، درست في الأول: مصادر الصورة الفنية (الواقع، والخيال، وتوظيف الموروث)، ودرست في المبحث الثاني: أنواع الصورة الفنية (الصورة البيانية، والصورة الحسية)، واشتملت دراسة الصورة البيانية على (التشبيه، والاستعارة، والكناية)، أما الصورة الحسية فاشتملت على (الصورة البصرية، والسمعية، وصورة الحواس الأخرى).

أما الفصل الثالث، فكان عنوانه (الإيقاع والموسيقى)، وهو في مبحثين، الأول: الإيقاع، وزنا وقافية)، والثاني: الموسيقى، (جناسا وطباقا، ورد الأعجاز على الصدور، وتصريعا وتكرارا).

والفصل الرابع: (في الاستعمال الشعري للغة)، وقد جاء في مبحثين، الأول: الاستعمال الشعري في مستوى المفردة (مفردات المأساة، والمفردات القدسية، ومفردات المكان، ومفردات الزمان، ومفردات السلاح)، والثاني: الاستعمال الشعري في مستوى الجملة، من (نداء، واستفهام، وقسم، وتوكيد) إلى غيرها من أساليب. وقد انتهت هذه الفصول بخاتمة عرضت فيها أهم النتائج التي توصل إليها البحث، وأثبتت في النهاية ما رجعت إليه من مصادر ومراجع.

أملا من الله تعالى أن يوفقني بلطفه ومثله لبلوغ النتائج المرجوة، التي تنزل محل رضا أساتذتي الأعلام وقبولهم، من ناحية إتباع المنهجية الأكاديمية في البحث، ولا يسعني ختاماً إلا أن أقدم شكري وامتناني لأستاذي الجليل الدكتور رحيم خريبط عطية الساعدي، على ما أبداه لي من ملاحظات قيمة، ومتابعة جادة لمباحث الدراسة أسهمت جميعاً في تقويم هذه الرسالة لجعلها مشتملة على مقومات البحث العلمي، داعياً له بالتوفيق والسداد.

وأخيراً فلا أدعي أنني قد بلغت الكمال في هذا البحث، فالكمال لله وحده، وحسبي ما توصلت إليه، ومن الله التوفيق.

الباحث

التمهيد

العصر العباسي، وخصوصية رثاء الإمام الحسين □
يعنى التمهيد بدراسة أهم عناصر عنوان الرسالة (رثاء الإمام الحسين □ في العصر العباسي، دراسة فنية)، وهو أمر مهم للبحث، لأنه يعدّ مدخلا يضيء مفردات الخطّة، وعليه سيتناول التمهيد العناصر الآتية:

١. تحديد العصر العباسي تاريخيا.
٢. الحياة السياسية والاجتماعية والعقلية في العصر العباسي.
٣. فن الرثاء وتطوره، وخصوصية رثاء الإمام الحسين □.

١- تحديد العصر تاريخيا:

بدأ العصر العباسي بانتقال الخلافة من الأمويين إلى العباسيين بعد نجاح الثورة العباسية على بني أمية في موقعة الزاب الفاصلة سنة (١٣٢هـ)^(١). وكانت هذه السنة هي الحد الفاصل بين ما يسمى بـ(العصر الأموي) و(العصر العباسي) الذي كان حافلا بثنتي التيارات الفكرية والعلمية والأدبية، فهو عصر نهضة وازدهار للأدب العربي في شتى الميادين، لأنه فصح المجال واسعا أمام تلاحح الحضارات^(٢). وهذا الأمر جعل البون شاسعا بين العصرين في كل الميادين^(٣).

ويستمر العصر العباسي حتى سقوط بغداد - عاصمة الخلافة - في أيدي التتار سنة (٦٥٦هـ)، ولم يكن هذا العصر على طوله متجانسا سياسيا كالعصر الأموي، لحدوث تبدلات كبيرة فيه انسحبت تأثيراتها على ميادين الحياة المختلفة. لذلك قسم بعض المؤرخين^(٤) هذا العصر قسمين؛ العصر العباسي الأول الذي

(١) وهي السنة التي بوع فيها أبو العباس السفاح عبد الله بن محمد بن علي بن عبد الله بن العباس بن عبد المطلب بالخلافة. ظ: تاريخ خليفة بن خياط العصفري (ت ٢٤٠هـ/٨٥٤م) رواية بقي بن خالد، حققه وقدم له الأستاذ الدكتور سهيل زكار، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان (١٤١٤هـ/١٩٩٣م): ٣٣٠؛ ظ: تاريخ الطبري، تاريخ الرسل والملوك، لأبي جعفر محمد بن جرير الطبري (٢٢٤-٣١٠هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، (١٩٦٦م): ٤١٢/٧-٤٢١؛ محاضرات في تاريخ الأمم الإسلامية، تاريخ الدولة العباسية، الشيخ محمد الخضري، كتب هوامشه: محمد ضناوي، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ١، (١٤١٩هـ/١٩٩٨م): ٤٥.

(٢) ظ: المدخل إلى حضارة العصر العباسي، د. محمد كاظم مكي، دار الزهراء للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط ٢ (١٤٢٠هـ/١٩٩٩م): ٣٧، ٦٢.

(٣) ظ: الحياة الأدبية في العصر العباسي، محمد عبد المنعم خفاجي، دار العهد الجديد للطباعة، القاهرة، ط ١، (١٩٥٤م): (المقدمة).

(٤) ظ: تاريخ التمدن الإسلامي، جرجي زيدان، دار مكتبة الحياة، بيروت، (١٩٦٧م): ٥/٤؛ تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر: ١٤؛ ضحى الإسلام، أحمد أمين، مكتبة النهضة العربية، ط ٧ (د.ت): ١/ب.

يمتد مائة عام (١٣٢-٢٣٢هـ)، والعصر العباسي الثاني الذي يراه بعضهم ممتدا حتى سقوط بغداد سنة (٦٥٦هـ) في أيدي التتار^(١). ومن المؤرخين من يقسم العصر العباسي الثاني قسمين، فيقفون عند سنة (٣٣٤هـ) وهي السنة التي استولى فيها بنو بويه على بغداد، ويمتد هذا القسم من (٢٣٢-٣٣٤هـ)^(٢)، وفيه ازداد نفوذ الأتراك^(٣).

أما القسم الثاني من العصر العباسي الثاني فيبدأ من (٣٣٤هـ) وهي السنة التي استولى فيها بنو بويه على بغداد فسيطروا على الحكم بدل الأتراك^(٤). وينتهي باستيلاء التتار على بغداد سنة (٦٥٦هـ)^(٥). ومن المؤرخين من يقسم هذه الحقبة قسمين، فيقف بالقسم الأول عند دخول السلاجقة بغداد عام (٤٤٧هـ)، ويستقل القسم الثاني ببقية العصر حتى سقوط بغداد.

وعلى أي حال فإن العصر الذي يخص هذه الدراسة لا يقف عند هذه التقسيمات الجزئية باختلاف العناصر العربية والأجنبية المختلفة من فرس وأتراك وغيرهم في تولي مقاليد الحكم؛ لأن للأدب قوانينه الخاصة التي تكون بطيئة بالقياس إلى التبدلات السياسية.

وفي ضوء ما تقدم فإن العصر المحدد لدراسة رثاء الإمام الحسين □ فيه هو العصر الذي اصطلح عليه بالعصر العباسي الممتد من (١٣٢-٦٥٦هـ)^(٦).

٢- الحياة السياسية والاجتماعية والعقلية:

أ - الحياة السياسية: يمتاز العصر العباسي الأول (١٣٢-٢٣٢هـ) بقوة الخلافة وهيبتها، وبنفوذ العنصر الفارسي في إدارة شؤون الدولة التي امتدت من ((حدود الصين وأواسط الهند شرقا إلى المحيط الأطلسي غربا ومن المحيط الهندي والسودان جنوبا إلى بلاد الترك والخزر والروم والصقالبة شمالا، وبذلك كانت تضم بين جناحيها بلاد السند وخراسان وما وراء النهر وإيران والعراق والجزيرة العربية والشام ومصر والمغرب، وهي أوطان كثيرة..))^(٧). وتتفق آراء كثير من القدامى والمحدثين على أن انتصار العباسيين على الأمويين كان معناه

(١) ظ: محاضرات تاريخ الأمم الإسلامية، الدولة العباسية: ٤٤٣.

(٢) يرى بعض الكتاب أن ابتداء هذا العصر بمقتل المتوكل عام (٢٤٧هـ). ظ تاريخ التمدن الإسلامي: ١٦٧/٤.

(٣) ظ: مروج الذهب ومعادن الجوهر، تصنيف: أبي الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي (ت ٣٤٦هـ):

تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط ٥، (١٣٨٧هـ/١٩٦٧م): ٥٢/٤.

(٤) ظ: تاريخ الأدب العربي، عصر الدول والإمارات، الجزيرة العربية، العراق، إيران، د. شوقي ضيف، دار

المعارف، مصر، ط ٤، (١٩٦٦م): ٤٨٥.

(٥) ظ: الحياة الأدبية في العصر العباسي: ٢٤؛ تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي: ١٤.

(٦) ظ: في الأدب العباسي، الرؤية والفن، د. عز الدين إسماعيل، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت،

١٩٧٥م: ٧.

(٧) تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط ٨ (د.ت): ٨٩.

انتصار الفرس على العرب^(١)، لأن العباسيين قربوا الموالي من الفرس ولاسيما أهل خراسان لما أبلوه مع أبي مسلم الخراساني في طلب الخلافة لهم^(٢)، وقد فسح العباسيون المجال أمام الموالي الفرس واسعا من خلال إتباعهم لسياسة التفريق بين القبائل العربية، عن طريق إثارة النعرة القبلية بين اليمنيين والمضريين^(٣)، وقد عمل المنصور على إذكاء نار هذه العصبية بينهم حتى يأمن جانبهم ويتمكن من حمل بعضهم على بعض إذا اقتضى الأمر ذلك. وكان حزب الموالي هو المستفيد من هذه السياسية، حتى نجد بشار بن برد مفتخرا بأصوله الفارسية، وينطلق صوته مرددا هذا المعنى، مُدلا على العباسيين بالدور الذي قام به الموالي من الفرس في قيام دولتهم، غير أنه بان يطلق لسانه في سب العرب ونعي حياتهم عليهم، فيقول:

دُونِ الْخِلَافَةِ مَنَا كُلَّ مَأْسِدَةٍ وَمِنْ خِرَاسَانَ جَنْدٌ بَعْدَ أَجْنَادِ
قَوْمٌ يَذْبُونُ عَنْ مَوْلَى كِرَامَتِهِمْ وَيُحْسِنُونَ جِوَارَ الْوَارِدِ الصَّادِي
لِلَّهِ دَرَهُمْ جَنْدًا إِذَا حَمَسُوا وَشَبَّتِ الْحَرْبُ نَارًا بَعْدَ إِخْمَادِ
إلى أن يقول:

سُقْنَا الْخِلَافَةَ تَحْدُوها أَسْنَتُنَا وَالْقَاسِطُونَ عَلَى جَهْدٍ وَإِجْهَادِ
حَتَّى ضَرَبْنَا عَلَى الْمَهْدِيِّ قَبْتَهُ فَسَطَاطَ مُلْكٍ بِأَطْنَابٍ وَأُوتَادِ^(٤)

وعلى الرغم من كل المحاولات الهادفة لإضعاف نفوذ الموالي على عهد هارون العباسي^(٥)، إلا أن نفوذهم ظل نشطا في مركز الخلافة في عهد ولده المأمون^(٦). واستمر هذا النفوذ ملحوظا إلى عهد المعتصم.

أما القسم الأول من العصر العباسي الثاني (٢٣٢-٣٣٤هـ) فيتسم بضعف الخلافة وضياع

(١) ظ: مروج الذهب: ٢٢٣/٢؛ تاريخ الخلفاء، جلال الدين السيوطي (ت ٩١١هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة (١٩٦٧م): ١٠٥.

(٢) ظ: كتاب الفوز بالمراد في تاريخ بغداد، سليمان الدخيل، دار الأفاق العربية، ط ١، القاهرة (١٤٢٣هـ/٢٠٠٣م): ٦٠-٦٣.

(٣) ظ: تاريخ التمدن الإسلامي: ١٤٩/٤.

(٤) بشار بن برد، دراسة وشعرا: د. محمد الصادق العفيفي، دار الرائد، بيروت، لبنان، (١٤٠٣هـ/١٩٨٣م): ٢٣٤-٢٣٥.

(٥) وأبرزها نكبة البرامكة في عهد هارون العباسي. ظ: مروج الذهب: ٢٧٩/٢؛ الفوز بالمراد في تاريخ بغداد: ٥٦-٥٥.

(٦) وقد أقاموا لأنفسهم إمارة شبه مستقلة في خراسان يقوم عليها آل طاهر. ظ: في الأدب العباسي، الرؤية والفن: ١٠٠.

هيبة الخلفاء بسبب نفوذ الأتراك الذي بلغ حدا كبيرا في هذا العصر، وأول من اعتمد العنصر التركي في الجيش الخليفة المنصور (ت ١٥٨ هـ)، وكانوا فئة قليلة غير مؤثرة بالقياس إلى الفرس والعرب^(١)، وقد ازداد نفوذهم فيما بعد، ولا سيما في عهد المعتصم، الذي كانت أمه تركية، فنشأ يحمل كثيرا من طبائع الأتراك، فمال إليهم، ولا سيما بعد ملاحظته تطاول الفرس على الخلافة بعد مقتل الأمين، فصار يخافهم على نفسه، وضاعت ثقته بهم، مثلما ضاعت ثقته بالعرب^(٢)، فرأى أن يتقوى بالأتراك، وهم لا يزالون في ذلك العهد أهل بدوّة مع الجرأة على الحرب والصبر على شظف العيش، فجعل يتخير منهم الأشداء، يبتاعهم بالمال من مواليهم في العراق أو يبعث في طلبهم من تركستان وغيرها، فاجتمع عنده عدة آلاف.. فلما أفضت الخلافة إليه كانوا عوناً له^(٣). وهكذا تحول الأمر من الموالي إلى الأتراك، وصاروا قوة محاربة لا يستهان بها، فقد بلغ عددهم بعد أن استقدمهم المعتصم عام (٢٢٠ هـ) أربعة آلاف^(٤)، فضاقت بغداد بهم لكثرتهم وسوء خلقهم^(٥)، فاتخذ مدينة سامراء معسكرا لهم منذ عام (٢٢١ هـ) ولهذا ازداد نفوذهم العسكري والسياسي وانتقلت سياسة الدولة من أيدي الفرس إلى أيدي الأتراك، ولم يمض غير قليل حتى كان لهم السيطرة على الخلافة نفسه، ولا سيما بعد فتح عمورية وقتل بابك عام (٢٢٣ هـ)، فصار أكثر الوزراء وجميع قادة الجيش منهم، وتسلموا مناصب الدولة المهمة، حتى أن الواثق (٢٢٧-٢٣٢ هـ) استخلف عام (٢٢٨ هـ) اشناس التركي على السلطة وألبسه وشاحين وتاجاً^(٦). ولما مات الواثق عام (٢٣٢ هـ)، اختار

(١) ظ: الوزراء والكتّاب، أبو عبد الله محمد بن عبدوس الجهشياري (ت ٣٣١ هـ)، حققه ووضع فهرسه:

مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، ط ١ (١٤٥٧ هـ/١٩٣٨ م): ١٣٤.

(٢) ظ: الفوز بالمراد في تاريخ بغداد: ٦٣.

(٣) ظ: تاريخ التمدن الإسلامي: ١٧٧/٤-١٧٨.

(٤) ظ: مروج الذهب: ٥٣/٤.

(٥) ظ: النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، جمال الدين أبي المحاسن يوسف بن تغري بردي الاتاكي (٨١٣-٨٧٤ هـ)، قدم له وعلق عليه: محمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ١ (١٤١٣ هـ/١٩٩٢ م): ٢٨٦/٢.

(٦) ظ: تاريخ الخلفاء، جلال الدين السيوطي (ت ٩١١ هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، ١٩٦٧ م: ٣٤٠. وقد فعلها قبله المعتصم حينما عقد التاج على رأس الأفشين بعد الانتصار على بابك، وفي ذلك يقول اسحق بن خلف الشاعر في قصيدته التي مدح فيها المعتصم العباسي:

ما غِبْتَ عن حربٍ تحرقُ نارها	بالبدِّ كنتَ هنا وأنتَ هنا
عزّتْ بأفشين حُسامكُ أمةٌ	والدينُ مُمتسِكٌ بهِ استمساكا
لما أتاكُ ببابكُ توجَّهْ	وأحقُّ مَنْ أضحى له تاجاكا

الأتراك المتوكل بن المعتصم للخلافة فأمره خوارزمية تركية^(١)، وقد تم لهم ما أرادوا واستبدوا بأمور الدولة واضطهد الخليفة الشيعة وقدم رعاياه من الأتراك فازداد طمعهم في الدولة وأصبحوا مصدر خطر عليها، فندم الخليفة على ما فرط، وأراد أن يحد من نفوذهم بقتل بعض رؤوسهم من قواد الجيش ووجوههم، ولكنهم كانوا يحكمون تدبيرا لقتل الخليفة فقتلوه^(٢).

ولا نريد أن نتبع سير الأحداث التاريخية، فما تقدم يكفي لبيان أن أمور الدولة في هذا القسم من العصر العباسي كانت تسير بعيدة عما هو مألوف بسبب سيطرة الأتراك الذين استبدوا بكل ما من شأنه أن يسيء إلى الرموز السياسية والتقاليد الاجتماعية فكرههم الناس كرها شديدا، وكان نفوذهم يؤلف جرحا داميا يؤلم كل عربي^(٣)، حتى قال دعبل الخزاعي (ت ٢٤٦هـ) في المعتصم لشدة تعصبه لهم:

لقد ضاع ملك الناس إذ ساس ملوكهم وصيف واشناس وقد عظم الكرب

....

وهمك تركي عليه مهانة فانت له أم وأنت له أب^(٤)

وقد حفل هذا القسم بكثرة ثورات العلويين وخروجهم على سلطة بني العباس، بسبب اضطهادهم وشيعتهم، وقد أسرف المتوكل في التتكيل بهم، ((فبلغ فيهم ما لم يبلغه أحد من خلفاء بني العباس قبله، وكان من ذلك أن كرب قبر الحسين وعفى آثاره ووضع على سائر الطرق مسالح له لا يجدون أحدا زاره إلا أتوه به فقتله أو أنهكه عقوبة))^(٥).

الأخبار الطوال، تأليف: أبي حنيفة أحمد بن داود الدينوري (ت ٢٨٢هـ)، تحقيق: عبد المنعم عامر، مراجعة: د. جمال الدين الشيال، انتشارات مكتبة الحيدرية، مطبعة، شريعت، قم: ٤٠٥.

(١) ظ: مروج الذهب: ٨٥/٤.

(٢) ظ: تاريخ العقبوي، وهو تاريخ أحمد بن أبي يعقوب بن جعفر بن وهب بن واضح العباسي المعروف باليعقوبي (ت بعد ٢٩٢هـ)، تحقيق: عبد الأمير مهنا، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، (١٤١٣هـ/ ١٩٩٣م): ٤٥٧/٢.

(٣) ظ: الحياة الأدبية في العصر العباسي: ١١.

(٤) ديوان دعبل الخزاعي، جمعه وقدم له وحققه: عبد الصاحب عمران الدجيلي، منشورات الشريف الرضي، ط ١، مطبعة أمير، قم (١٤١٧هـ): ١٠٣. وقد استعملت نسخة أخرى لديوان الشاعر بتحقيق: ضياء حسين الأعلمي، وقد ميزت بينهما في أثناء الرسالة.

(٥) مقاتل الطالبين، لأبي الفرج الإصفهاني (٢٨٤-٣٥٦هـ)، شرح وتحقيق: السيد أحمد صقر، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط ٣، (١٤١٩هـ/ ١٩٩٨م): ٤٧٨؛ ظ: الكامل في التاريخ، أبو الحسن علي بن أبي الكرم محمد بن محمد بن عبد الكريم بن عبد الواحد الشيباني المعروف بـ(ابن الأثير الجزري)، الملقب بعز الدين (ت ٦٣٠هـ)، راجعه وصححه: د. محمد يوسف الدقاق، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت،

حتى أنه كان يبغض المأمون والمعتصم والواثق لمحبتهم لعلي بن أبي طالب^(١)، وقد نال آل أبي طالب في عهد المتوكل الفقر والبلاء، ((حتى كان القميص يكون بين جماعة من العلويات يصلين فيه واحدة بعد واحدة، ثم يرقعنه ويجلسن على معازلهن عواري حواسر، إلى أن قتل المتوكل، فعطف المنتصر عليهم وأحسن إليهم، ووجه بمال فرقه فيهم...))^(٢).

وعلى طول خط الحكم العباسي كان الصوت المناوئ لهم بحق هو ذلك الصوت الذي مثل المعارضة في العهد الأموي، وهو صوت العلويين وشيعتهم الذين كانوا يذهبون إلى أن الخلافة حق لعلي ولأبنائه من بعده، وان لا حق للعباس بولاية المسلمين^(٣)، في حين أن الدعوة العباسية قامت على فكرة دينية ترى في الخلافة حقاً موروثاً للعباس بن عبد المطلب ويجب أن يعود إليهم، وبذلك أسبغ خلفاء العباسيين على أنفسهم ((لونا من القداسة، يستمدونها من الفكرة الدينية التي روجوها عن أنفسهم حتى يهدروا دم كل خارج عليهم مهما كانت نحلته، ومهما كان مذهبه))^(٤). لذا لم تكن حركة العباسيين ثورة على مظاهر الجور والاستبداد، ((ولكنها كانت انقلاباً أبدلت رجالاً برجال، ولم تغير فكراً ولا منهجاً، استعاضت عن الارستقراطية العربية الطاغية، بارستقراطية فارسية طاغية...))^(٥)، وأخرى تركية، فاشتد اضطهاد العلويين، وكان لهذا الاضطهاد أثره الدموي الحافل فلم يكتب للدولة العباسية الاستقرار السياسي التام فقد ((اندلعت الثورات في أرجاء الدولة الإسلامية في وجه العباسيين وانتشرت الاضطرابات وتعرض الخلفاء وولاتهم لأزمات شديدة فاضطروا أن يسرفوا في سفك الدماء، ولم يتورعوا أن يرتكبوا أفظع الجرائم وأشدّها هولاً في سبيل تأمين سلامة عرشهم))^(٦). وفي ذلك يقول دعبل:

لبنان، ط٤، (١٤٢٤هـ / ٢٠٠٣م): ١٠٨/٦.

(١) ظ: الكامل في التاريخ: ١٠٩/٦.

(٢) مقاتل الطالبين: ٤٧٩-٤٨٠.

(٣) لأنه كان من المشركين يوم بدر، ثم أسر فافتدى نفسه، ثم أطلق عليه لفظ الطليق بعد فتح مكة، لأنه لم يسلم حتى ذلك الحين، فليس له أن يتحدث عن ميراثه للنبي وقد أسلم خوفاً من السيف، وبهذا لا تكون له الولاية على المسلمين وقد أكد القرآن الكريم هذه الحقيقة من قبل في قوله تعالى: (إِنَّ الَّذِينَ آمَنُوا وَهَاجَرُوا وَجَاهَدُوا بِأَمْوَالِهِمْ وَأَنْفُسِهِمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ وَالَّذِينَ آوَوْا وَتَصَرَّوْا أَوْلِيَاءَ بَعْضُهُمْ أَوْلِيَاءُ بَعْضٍ وَالَّذِينَ آمَنُوا وَلَمْ يُهَاجِرُوا مَا لَكُمْ مِنْ وَلَايَتِهِمْ مِنْ شَيْءٍ حَتَّى يُهَاجِرُوا). الأنفال: ٧٢.

(٤) في الأدب العباسي، الرؤية والفن: ٥٠.

(٥) الإمام الحسين □ عملاق الفكر الثوري، دراسة في المنهج والمسار، د. محمد حسين علي الصغير، مؤسسة العارف للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط١، (١٤٢٣هـ / ٢٠٠٢م): ٣٣٧.

(٦) حياة الشعر في الكوفة إلى نهاية القرن الثاني للهجرة، د. يوسف خليف، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، (١٣٨٨هـ / ١٩٦٨م): ١٠٨.

أرى أمية معذورين إن قتلوا ولا أرى لبني العباس من عُذر^(١)

وكل ذلك جعل الثورات تتابع على النظام العباسي، فكانت ثورة محمد ذي النفس الزكية أحد أحفاد الإمام الحسن □ وثورة أخيه إبراهيم، وثورة الحسين بن علي (صاحب فخ)، وثورة محمد بن إبراهيم بن طباطبا العلوي الحسني على المأمون عام (١٩٩هـ)، وغيرها، وهي تستمد من لهب كربلاء جذوتها، ومن ثورة الإمام الحسين □ قبسها، ناعية الظلم والإرهاب وسياسة التجويع وإفقار الناس^(٢).

وفي القسم الثاني من العصر العباسي الثاني الذي يبدأ عام (٣٣٤-٦٥٦هـ) استقلت الإمارات الإسلامية^(٣) في العالم الإسلامي بدخول البويهيين بغداد بدل الأتراك، الذين لم يخفت صوتهم إلا بعد أن تولى بنو بويه أمور الخلافة (٣٣٤-٤٤٧هـ)، ولعل الشيعة انتعشت طوال عهدهم^(٤) إلى أن جاء السلاجقة ودخلوا بغداد سنة (٤٤٧هـ)، وكان نفوذهم من القوة ((بحيث أدى إلى تلاشي هيبة الخلافة، وجعل الخليفة صورة باهتة لشخص لا يملك حرية التصرف حتى في شئونه الخاصة..))^(٥)، واستمر ذلك إلى زوال الخلافة وسقوط الدولة العباسية على يد هولاكو سنة (٦٥٦هـ/١٢٥٨م).

ونخلص مما تقدم إلى أن سياسة العصر العباسي عموماً قد اضطهدت العرب ولاسيما المضربين، باعتمادها على عناصر أجنبية في إدارة شؤون الدولة عسكرياً وإدارياً، فضلاً عن اضطهادها المعارضة السياسية ولاسيما المعارضة (العلوية) التي قامت باسمها الثورة على الأمويين، إلا أنهم اضطهدوا من جديد فظلوا هم وشيعتهم يؤلفون مصدر خطر سياسي على الدولة العباسية في كل مراحلها، ولاسيما في المراحل التي سيطر بها الأتراك الذي يختلفون في المذهب

(١) ديوانه، تحقيق الدجيلي: ١٩٧.

(٢) ظ: الإمام الحسين □ عملاق الفكر الثوري: ٣٣٨.

(٣) أهمها: دولة السامانيين (٢٦١-٣٩٠هـ)، والبويهيين (٣٣٢-٤٤٧هـ)، والغزنويين (٣٦٦-٥٨٢هـ)، والحمدانيين (٣١٧-٣٩٤هـ)، والفاطميين (٢٩٧-٥٦٧هـ)، والأيوبيين (٥٦٧-٦٤٨هـ)، والسلاجقة (٤٢٩-٧٠٠هـ). ظ: تاريخ الأدب العباسي، البروفسور رنيولد نكلسن، ترجمة وتحقيق: د. صفاء خلوصي، الناشر: المكتبة الأهلية في بغداد، (١٩٦٧م): ٤٦-٣٤.

(٤) إذ عد دخول طغرل بك إلى بغداد وإعلان اسمه في الخطبة نهاية الحكم البويعي الشييعي وحلول الحكم السلجوقي السني مكانه. ظ: تاريخ دولة آل سلجوق، تأليف: عماد الدين محمد بن حامد الاصفهاني (ت ٥٩٧هـ)، قرأه وقدم له: د. يحيى مراد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ١ (١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م): ٢٠، ظ: تاريخ الأمم الإسلامية، الدولة العباسية: ٣٨٢.

(٥) السلاجقة في التاريخ والحضارة، د. احمد كمال الدين حلمي، منشورات ذات السلاسل، الكويت، ط ٢، (١٤٠٦هـ/١٩٨٦م): ١٥٨-١٥٩.

عن شيعة أهل البيت □، فلا ريب أن هذا الوضع ينشط من الرثاء الحسيني، الذي كان من أبرز دوافعه، الدوافع السياسية والنفسية، لشدة تعرضهم للاضطهاد والإقصاء والقتل والإبادة.

ب - الحياة الاجتماعية: كانت مكونات المجتمع الإسلامي آنذاك تتألف من عناصر مختلفة، أهمها:

أولاً: الأتراك: وكان لهم النفوذ السياسي والعسكري في الدولة، وقد تولوا المناصب الرفيعة في إدارة الدولة والجيش، وكانت أخلاقهم ضعيفة^(١)، ولديهم شراهة لجمع المال^(٢)، وكانوا مشهورين بالجمال والنظافة، لذلك كثرت الجوارى التركيات في قصور الخلفاء والأمراء، وكان لديهم ميل لحب الجنديّة والفروسية والانتصار لمذهب أهل السنة، والبعد عن الفلسفة والجدل في الدين وعموم الرغبة في الإصلاح^(٣).

ثانياً: الفرس: وكانوا عماد النظام السياسي والإداري للدولة، ولكن الترك أقصوهم عن منزلتهم في العصر العباسي الأول، فأخذوا يدسون لهم الدسائس، ويدبرون لهم المؤامرات، وكانت الدولة تتأثر بهم في حياتهم العقلية الخصبية، وعاداتهم وتقاليدهم العامة، وقدرتهم على تنظيم إدارة الدولة وتشجيع العلوم والظهور بمظهر التشييع^(٤).

ثالثاً: العرب: أقصي العنصر العربي عن النفوذ في الدولة والخلافة، وكان للمعتصم اثر معروف في ذلك، فاقصر نفوذ العرب في الشام والجزيرة، إذ كونوا لهم دويلات كثيرة^(٥)، فطابع العربي الزهو والاعتزاز بالنفس والتخلي بالفضائل والميل إلى الأدب والرغبة في السيادة.

رابعاً: الروم والزنج: وهما عنصران لهما أثرهما في الحياة الاجتماعية، فأما الروم فقد كثروا في بيوت الخلفاء والأغنياء حتى كانت الجوارى الروميات، والغلمان الروم يملئون قصور الخلفاء والأمراء والأغنياء^(٦). وأما الزنج فكانوا يجلبون من سواحل أفريقيا الشرقية للعمل في الزراعة والصناعة وفي بيوت الطبقات المتوسطة^(٧).

(١) ظ: الكامل في التاريخ: ٢٢/٦؛ النجوم الزاهرة: ٢٨٦/٢.

(٢) ظ: مروج الذهب: ٥٣/٤؛ الحياة الأدبية في العصر العباسي: ١٦.

(٣) ظ: الفوز بالمراد في تاريخ بغداد: ٦٤.

(٤) ظ: الحياة الأدبية في العصر العباسي: ١٦-١٧؛ المدخل إلى حضارة العصر العباسي: ٧٣-٧٤.

(٥) ظ: تهذيب تاريخ دمشق الكبير، أبو القاسم علي بن الحسن بن هبة الله الشافعي (ت ٥٧١هـ/١١٧٥م)، تحقيق: عبد القادر بدران، ط ٢، دار المسيرة، بيروت، (١٣٩٩هـ/١٩٧٩م): ٧/ ١٨٣-١٩١.

(٦) ظ: ضحى الإسلام: ٨٧/١.

(٧) وكان للزنج ثورة في منطقة البصرة (جنوب العراق) دامت أكثر من أربعة عشر عاماً بين سنة (٢٥٥-٢٧٠هـ)، طالبوا فيها بتحسين أوضاعهم المعيشية بعد أن أصبحوا قوة اجتماعية ضاغطة وقد تحولت ثورتهم من مقاومة المالكين للأرض إلى الخروج على الدولة وقد انتهت الثورة بإخمادها بعد أن قادها علي بن

أما أهم الظواهر الاجتماعية التي ظهرت في العصر العباسي فهي:

أ- الترف: كشفت حفائر سامراء عن طرائق بناء الدور والقصور لا فيها حسب، بل في بغداد أيضاً، وهي تشير إلى شدة الترف والبذخ الذي تمتع به الخلفاء وحواشيهم من البيت العباسي والوزراء والقواد وكبار رجال الدولة ومن اتصل بهم من الفنانين شعراء ومغنين، فضلاً عن العلماء والمتقنين^(١).

وكان الناس آنذاك يكدحون لينعم هؤلاء، ويتحملون أعباء الشقاء والبؤس ليترف أمراء البيت العباسي، فقد كانت غلة الخيزران أم الهادي والرشيد من إقطاعها ((مائة ألف ألف وستين ألف درهم.. وكان محمد بن سليمان يغل كل يوم مائة ألف درهم))^(٢). والمهم أن المجتمع كان متفاوت الطبقات إلى حد الصراع الذي مهد لكثير من الثورات التي تبغي الإصلاح وردم الهوة بين الطبقة المترفة الباذخة، والطبقة الفقيرة المعدومة، التي كانت تحيا حياة شظف العيش لينعم الخلفاء والوزراء والولاة والقواد وكبار رجال الدولة وأمراء البيت العباسي الذين بلغ عددهم نحو ثلاثين ألفاً لعهد المأمون^(٣).

ب - الرقيق: ارتبط بهذا الترف كثرة الرقيق، ولاسيما رقيق النساء، وكان الناس يفضلونهن على الحرائر؛ لأنهن من أجناس مختلفة، وقد ذكر الجاحظ سبب التفضيل في قوله: ((قال بعض من احتجّ لليلة التي من أجلها صار أكثر الإماء أحظى عند الرجال من أكثر المهيترات: إن الرجل قبل أن يملك الأمة قد تأمل كل شيء منها وعرفه ما خلا حُطوة الخلوة، فأقدم على ابتياعها بعد وقوعها بالموافقة، والحرّة إنما يستشار في جمالها النساء...))^(٤).

وكان قصر الأمين يزخر بالجواري والغلاميات إلى حين مقتله^(٥). وزخر قصر المأمون بالجواري المسيحيات، وزخر بهنّ وبغيرهن قصر المعتصم والواثق^(٦). وكانت قصور الوزراء والأمراء تمتلئ بهنّ، ويفيض كتاب الأغاني بأخبارهن في دار عليّة القوم. وفي دور النخاسة، ويصور كيف كان يغشى الدور الأخيرة الشعراء، ومنهم أبو دلالة الذي انشد المهدي بعدما مرّ

محمد صاحب الزنج الذي كان يدعي انتسابه للعوليين. ظ: المدخل إلى حضارة العصر العباسي: ٨٢.

(١) ظ: الحياة الأدبية في العصر العباسي: ١٧.

(٢) مروج الذهب: ٣/٤٨٣.

(٣) ظ: تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول: ٥١.

(٤) رسائل الجاحظ، أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (١٥٠-٢٥٥هـ)، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بمصر، ط ١ (١٣٩٩هـ/١٩٧٩م): ٣/١٥٧.

(٥) ظ: مروج الذهب: ٣/٤٠٣.

(٦) ظ: الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني (ت ٣٥٦هـ)، شرحه وكتب هوامشه: الأستاذ عبد الله علي مهنا، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط ٤ (١٤٢٢هـ/٢٠٠٢م): ٩/٣٤٠.

بنخاس يبيع الرقيق:

إِنْ كُنْتَ تَبْغِي الْعَيْشَ حُلُوًّا صَافِيًّا فَالْشَّعْرَ أَعْزَبُهُ وَكُنْ نَخَاسًا
تَتْلُ الطَّرَائِفَ مِنْ ظُرَافٍ نُهْدٍ يُحَدِّثُنَ كُلَّ عَشِيَةٍ أَعْرَاسًا^(١)

ج - اللهو والغناء: كان للغناء في الناس أثر كبير في هذا العصر^(٢)، فقد شغلوا به أي شغل، وكأنه نعيمهم من دنياهم الذي لا يؤثرهم سواه. وقد استأثر بقلوب الناس فرفع أثمان الجواري اللاتي يتقنه^(٣)، وعلى هذا النحو كانت الجواري والقيان في هذا العصر من العوامل الفعالة في انتشار الظرف والرقعة والخلاعة والمجون في المجتمع العباسي، وبذلك رقت المشاعر والأحاسيس، وركت الأدواق وأرهفت إرهافاً شديداً^(٤)، وأدى ذلك إلى تحلل الخلق وانتشار الخمر والمجون ولعب القمار وغيرها من مظاهر تحلل المجتمع .

وهكذا أسهم توزيع الثروة غير العادل إلى تقسيم المجتمع إلى طبقات، وتباين أخلاق الناس، فكان فساد الأخلاق من حظ المترفين من الخلفاء والأمراء والوزراء ومن ارتبط بهم، وكان هناك من نفر من هذه الحياة مختاراً أو غير مختار فلجأ إلى الزهد وانقطع عن الدنيا وزينتها وزخرفها. والمهم أن الحياة الاجتماعية تنوعت بين خاصة وعامة، وترف ولهو، وزهد ونسك، فكانت البلاد مجالاً لدعاية الجماعات السرية وأصحاب المذاهب الذين كانوا يمزجون الأغراض الاجتماعية بالمبادئ الدينية، ويعالجون تلك الأوضاع بالدعوة إلى المساواة^(٥). فكان فيها التشجيع برجالاته والاعتزال بطوائفه، والسنة باختلاف أقوالها، والفلسفة بمذاهبها، والعلوم الحديثة بأنواعها، وطوائف الأديان الأخرى بمبادئها وآرائها، وقد قامت جماعات تكافح الشك في الدين، والمجون في المجتمع، ويدعون إلى الحياة الإسلامية بأخلاقها ومبادئها وسلوكها، فكان رثاء الحسين □ أحد وسائل التحريض والثورة على هذه الأوضاع الفاسدة بدافع أخلاقي، واجتماعي وسياسي وديني.

ج - الحياة العقلية:

كان هذا العصر حافلاً بازدهار الحياة العقلية ازدهاراً كبيراً، يقول الدكتور شوقي ضيف:

((ولا نبالغ إذا قلنا أن كل ألوان الثقافات العامة التي كانت ماثلة في البلدان المفتوحة من أواسط

(١) ظ: الأغاني: ٢٩٨/١٠.

(٢) لم يقتصر أمر الغناء على عامة الناس، بل كان حظ الخلفاء منه وفيراً، وقد ذكر صاحب الأغاني ولع الخلفاء بالغناء أنفسهم فضلاً عن ولعهم بالمغنين والمغنيات، و((كان الواثق أعلم الخلفاء بالغناء، وبلغت صنعة مئة صوت، وكان أحق من غنى بضرب العود)). الأغاني: ٣٣٤/٩؛ ظ: المدخل إلى حضارة العصر العباسي: ٤٢١.

(٣) ظ: ضحى الإسلام: ٩١/١.

(٤) ظ: تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول: ٦٥؛ ضحى الإسلام: ٩٥/١.

(٥) ظ: الحياة الأدبية في العصر العباسي: ١٨.

آسيا إلى مشارف البرانس تحولت إلى العربية دون حاجة إلى ترجمة منظمة لسبب طبيعي وهو أن شعوب هذه الثقافات تحولوا عرباً، فكان طبيعياً أن تتحول معهم ثقافتهم وأن لا تنتظر حتى ينظم لها النقل والترجمة، وأهم هذه الثقافات حينئذٍ الثقافة الهندية والفارسية واليونانية^(١).

وبهذا يكون عصر نفوذ الخلفاء العباسيين عصر ازدهار في النهضة الفكرية والأدبية بعامل تشجيع الخلفاء للعلوم والآداب.. حتى في عصر اضمحلال نفوذ الخلافة العباسية أخذ العلم والأدب في الازدهار كذلك، بسبب تشجيع الدويلات التي انفصلت عن المملكة الإسلامية واستقلت، فقد كان لكل دولة عاصمة تنافس بغداد النفوذ والسلطان والحضارة، وبذلك كان في انقسام الدولة، وتقطع أوصالها قوة للعلم ورواج للأدب، وإن كان فيه ضعفها السياسي، فقد تعددت مراكز العلم والأدب، وبعد أن كان لا يذكر في هذا المقام إلا بغداد، صار يضارحها في الذكر القاهرة، وحلب، والري، وبخارى، ونيسابور، وغيرها^(٢)، وأخذ ملوك هذه الدول وأمراؤها ووزراؤها يتسابقون إلى اجتذاب العلماء والأدباء ويتبادرون في الاحتفال بهم وإجزال العطايا لهم، بدافع من التنافس وما يستكن في نفوسهم من حب الشهرة، وما في طبائع أكثرهم من ميل للأدب والتعلق به، فقد كانوا عرباً ومتعربين هم إلى العروبة أقرب، وحسبنا أن نذكر الفاطميين والحمدانيين والبويهيين، ففضلهم على الأدب لم يقف عند حد التشجيع والمكافأة حسب، بل تعداه إلى المشاركة في ميدانه، فعد في الشعراء تميم بن المعز لدين الله الفاطمي، وأبو فراس الحمداني وعضد الدين البويهي وغيرهم^(٣). وقد ازدهرت حركة الترجمة والتأليف الذي أخذ ينمو ويرتقي ويسمو نهجا وفنا فتناول كل فنون العلوم ووجوه المعرفة، وبكفي أن بعض المؤلفات الشهيرة في النثر العربي والشعر قد ظهرت في هذا العصر مع أعلام المؤلفين الذين ألفوا أمهات المصادر العربية^(٤).

أما مراكز الحياة العقلية فقد كانت كثيرة ومتعددة فضلا عن بغداد، إذ نشطت الدراسات الدينية في مصر، وتوقفت الشام في الشعر والأدب واللغة^(٥). وكان للعراق الصدارة في العلم والأدب والمعرفة. ولا شك أن ذلك كله كان غرة ازدهار الحركة العلمية في هذا العصر، فقد تغلغت الثقافة والمعرفة في جميع الأوساط حتى في أوساط العامة.

وخلاصة القول، إن كل هذه العوامل سواء أكانت سياسية أم اجتماعية أو فكرية في كل مستوياتها ارتقاءً وانحداراً، وكل تلونها وتفاوتها كانت تصبّ في ازدهار الحركة الأدبية، فضعف السياسة وانتشار

(١) تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول: ٩٤.

(٢) ظ: المدخل إلى حضارة العصر العباسي: ٣٣٤.

(٣) ظ: الحياة الأدبية في العصر العباسي، (المقدمة).

(٤) ظ: مراحل الأدب العربي، دراسة تاريخية، علاء حسين الكاتب، انتشارات مهدي يار، قم، (١٣٨٠ هـ-ش):

١٢٠ وما بعدها.

(٥) ظ: المدخل إلى حضارة العصر العباسي: ٣٤٠-٣٥١.

الدولة إلى دويلات. وإن كان على مستوى السياسة يمثل ضعفا - فإنه كان مصدر قوة للأدب وازدهار وقد صدق أحمد أمين حين قال: ((وعلى الجملة فلئن شقيت السياسة بهذا النزاع لقد سعد الأدب، ولئن أجرى الدماء وأزهق الأرواح وخرب الممالك، لقد حرك العواطف، وأسأل الأفكار، وأطلق للخيال العنان))^(١). وكان البذخ والفساد والترف والطبقية مصدر قوة لنشاط الشعر المعارض، ولاسيما موضوع هذه الدراسة (رثاء الإمام الحسين □)؛ لأنه يمثل الثورة والتمرد ورد الفعل الطبيعي على ما آلت إليه الأوضاع الفاسدة المنحلة، وهي بذلك تمثل حنيئا للعودة إلى عصر ثورة الإمام الحسين □، التي كانت نقطة البداية لإحياء تراث الإسلام الأصيل الذي انحرف على يد بني أمية حتى كشف عن وجهه القبيح علنا في عصر يزيد بن معاوية قاتل الحسين □^(٢).

٣- فن الرثاء وتطوره وخصوصية رثاء الإمام الحسين □.

الرثاء فن من الفنون الأدبية العريقة، التي جاد فيها الشعراء منذ العصر الجاهلي، لأنها تمثل التعبير الصادق عن عاطفةٍ لفقد عزيز على النفس، فالرثاء الصادق قلما يشوبه التكلف^(٣). وقد عرف العرب هذا الفن في العصر الجاهلي بوصفه مدح الموتى، وأريد به بكاء الميت وتعداد حسناته، ولاسيما بعد أن يثخن بالجراح في المعركة ويحمل من موضعه حيا ثم يموت من بعد ذلك^(٤). وارتبط بمعنى الرثاء الألفاظ: (التأبين، الذنب، النعي)، والتأبين في تعريف أهل اللغة هو: ((مدح الرجل بعد موته))^(٥). أما الذنب، فهو مما استعمل في معنى الرثاء، وكثر ذكره في شعره وقيل فيه انه ((بكاء الميت وتعداد حسناته))^(٦)، وهو تعريف يطابق معنى الرثاء المتقدم. وتتردد مفردة (النعي) في شعر الرثاء كثيرا، والنعي يعني: ((إشاعة شيء ثم تطور مجازا إلى إشاعة خبر الموت وإشهاره))^(٧)، يقال: ((نعى الميت ينعاه نعيًا ونعيًا إذا أذاع موته وأخبر به وإذا نديه))^(٨).

(١) ضحى الإسلام: ٣١٤/٣.

(٢) ظ: في ظهور الفسوق على يزيد وعماله من الغناء بمكة والمدينة واستعمال الملاهي وشرب الشراب وغيرها. مروج الذهب: ٧٧/٣.

(٣) ظ: الشعر الجاهلي، خصائصه وفنونه، يحيى الجبوري، مطبعة مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط ٣ (١٩٨٢م): ٣١١.

(٤) ظ: كتاب العين، لأبي عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي (١٠٠-١٧٥هـ)، تحقيق: د. مهدي المخزومي ود. إبراهيم السامرائي، مؤسسة دار الهجرة، ط ٢، (١٤١٠هـ): ٢١٢/٨.

(٥) تهذيب اللغة، أبو منصور محمد بن أحمد الأزهرى (ت ٣٧٠هـ)، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة (١٩٦٤-١٩٦٥م): ٥٠٢/١٥.

(٦) الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، إسماعيل بن حماد الجوهري (ت ٣٩٣هـ)، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار الكتاب العربي، مصر، (١٣٧٧هـ/١٩٥٧م): ٢٢٣/١.

(٧) معجم مقاييس اللغة، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا (ت ٣٩٥هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون،

وقسم الدكتور شوقي ضيف الرثاء باختلاف صلة الرائي بالميت ومدى حظ الرثاء من العاطفة إلى ثلاثة أنواع: (الندب) و(التأبين) و(الغزاء)، والندب بكاء الأقارب ورثاء النفس، والتأبين أدنى إلى الثناء المحض منه إلى الحزن الخالص والنواح الثاكل، والغزاء: مرتبة عقلية تفوق مرتبة التأبين، وفيها ينفذ الشاعر إلى التفكير في حقيقة الموت والحياة وإلى ما ينتهي به هذا التفكير من معان فلسفية وآراء حكمية^(٢).

والرثاء بعد ينقسم على قسمين هما:

١- الرثاء الخاص:

مهما كانت موضوعات الرثاء قريبة إلى نفس الشاعر، إلا أنها تختلف عن الموضوع الذي يرتبط بمشاعر الشاعر وأحاسيسه عن قرب، كما في رثاء الابن والأم والأخ، مثلاً، والأقارب المقربين، وهذا ما نقصده بـ(الرثاء الخاص)، ومثال ذلك قول الشاعر أبي الحسن التهامي (ت ٤١٦ هـ) من قصيدة يرثي بها ابنه:

حُكْمُ المَنيَةِ في البريةِ جاري ما هذه الدنيا بدار قرار
يا كوكباً ما كان أقصرَ عمره وكذا تكونُ كواكبُ الأسحار^(٣)

ونجد مثل هذا الإحساس متجسداً عند ابن الرومي (ت ٢٨٥ هـ) في تصوير الحزن الداخلي المتمثل بوفاة أطفاله: هبة الله، ومحمد، وثالث لم يذكر اسمه في ديوانه، ماتوا جميعاً في طفولتهم، في مراتٍ منها داليتة التي تعد بحق من أبلغ ما قيل في رثاء أب لأولاده^(٤) إذ قال:

بكاؤكما يشفي وإن كان لا يجدي فجودا فقد أودى نظيركما عندي
بني الذي أهدته كفّاي للثرى فيا عزّة المهدى ويا حسرة المهدى^(٥)

دار إحياء الكتاب العربي، مصر، (١٣٦٩ هـ - ١٩٤٩ م): ٤٤٧/٥.

(١) لسان العرب، لمحمد بن مكرم بن منظور (ت ٧١١ هـ)، اعتنى بتصحيح الطبعة: أمين عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط ٣، (د.ت): ٢١٧/١٤.

(٢) ظ: الرثاء، الدكتور شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط ٢، (د.ت): ٦-٥.

(٣) ديوان التهامي، شرح وتحقيق، الدكتور علي نجيب عطوي، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان (١٩٨٦ م): ٤٦١؛ ظ: دمية القصر وعصرة أهل العصر، علي بن الحسن بن علي بن أبي الطيب البخاري (ت ٤٦٧ هـ)، تحقيق ودراسة، الدكتور محمد التنوخي، دار الجبل، بيروت، ط ١ (١٤١٤ هـ / ١٩٩٣ م): ١٤٠/١.

(٤) ظ: حياة ابن الرومي كما تؤخذ من معارضة أخباره على شعره، عباس محمود العقاد، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط ١ (١٩٧٠ م): ١٧.

(٥) ديوان ابن الرومي، شرح وتحقيق: عبد الأمير علي مهنا، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط ٢ (١٩٩٨ م): ١٤٥/٢.

هذان مثالان للرثاء الخاص، رثاء الابن، وقد رأينا فيهما شدة الحزن وتدفق العاطفة الجياشة.

٢- الرثاء العام:

ونعني به الرثاء الذي يخرج من نطاق الأقارب المقربين في ضمن الاسرة فيكون مختلفا عن الرثاء الخاص، إذ لا نجد فيه التعبير الذي يصور اللوعة والتفجع والحزن الشديد، أي لا نجد فيه التعبير عن الانفعالات الحادة، وهذا يفسح المجال لهدوء العاطفة وهي جزء من العمل الفني التي تركز على الصياغة والإمعان في تصوير الموضوع، لأنه موضوع ينطلق من حادثة وجودية طالما أرقت الإنسان وأقلقت، وهي حادثة الموت التي تطل عليه فجأة فتولد ((مجموعة من الارتدادات النفسية منها ظهور الموت العنيف في سياق الحياة مع ما يستدعي ذلك من التمرد والدعوة إلى الثأر واللوعة أمام المحتوم والخضوع لمشيئة القدر والانفعال أمام المعروف والفضائل التي لن تعود إلى ألقها السابق))^(١).

ومن الرثاء العام، قول أبي تمام (ت ٢٣١هـ) في قصيدة يرثي بها ابني عبد الله بن طاهر، وكانا صغيرين، وقد ماتا في نهار واحد:

ما زالت الأيامُ تخبرُ سائلاً أن سوف تُفجّعُ مُسهلاً أو عاقلاً

....

نجمان شاء الله ألا يطلعا إلا ارتدادَ الطرفِ حتى يأفلا
إنّ الفجعةَ بالرياضِ نواضراً لأجلُ منها بالرياضِ ذوابلاً^(٢)

وقد رثى المتنبي (ت ٣٥٤هـ) عبد الله بن سيف الدولة بحلب في قصيدة مطلعها:

بنا منك فوق الرمل ما بك في الرمل وهذا الذي يُضني كذاك الذي يُبلي
كأنك أبصرت الذي بي وخفته إذا عشت فاخترت الحمام على الشكل
تركت خدود الغانيات وفوقها دموع تذيب الحُسن في الأعين الثجل
فإن تك في قبر فإنك في الحشى وإن تك طفلاً فالأسى ليس بالطفل^(٣)

نجد مما تقدم أن الرثاء في قسميه (الخاص) و(العام) قد تميز بالمعاني العميقة والعاطفة الجياشة؛ لأن الرثاء ذاته من الأغراض الشعرية المعبرة عن المشاعر العميقة، فهو يصور الأسى والحزن واللوعة بألفاظ محسوسة، وبصور ناطقة، لذا نظر العرب إلى هذا الفن نظرة اهتمام ورعاية، وعدّوه من أشرف أشعارهم،

(١) تاريخ الأدب العربي، ر. بلاشير، ترجمة: د. إبراهيم الكيلاني، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٣م: ٢/٢١٦.

(٢) شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه، راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، (١٤٢٤هـ/٢٠٠٤م): ٢/٢٣٠.

(٣) شرح ديوان المتنبي، وضعه: عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، (١٤٠٧هـ/١٩٨٦م): ٣/١٧٠.

قال الأصمعي (ت ٢١٦هـ): ((قلت لأعرابي: ما بال المرثي أشرف أشعاركم؟ قال: لأننا نقولها وقلوبنا محترقة))^(١). وقد ذكر البيهقي (ت ٤٥٨هـ) قائلا: ((سألت أعرابيا ما أجود الشعر عندكم؟ قال: ما رثينا به آبائنا، وذلك لأنها نقولها وأكبادنا تحترق))^(٢).

ولعل هذا السبب الذي يميز فن الرثاء من غيره من الفنون الشعرية الأخرى، وقد اهتدى إلى هذه المزية ابن سلام (ت ٢٣١هـ) بذوقه الفطري فأفرد لشعراء الرثاء طبقة خاصة بقوله: ((وصيرنا أصحاب الرثاء بطبقة بعد العشر طبقات))^(٣)، في حين نجد بعض النقاد العرب الذين احتكموا إلى الشكل الخارجي قد اختلط الأمر عليهم بشأن الفرق بين الرثاء والمديح، ومنهم قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ)، ويظهر ذلك في قوله: ((وليس بين المرثية والمدحة فصل؛ إلا أنه يذكر في اللفظ ما يدل على أنه لهالك، مثل: كان، وتولى، وقضى نحبه...))^(٤)، وتابعه في ذلك ابن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦هـ)^(٥)، لكن هذا الأمر لا يصدق إلا إذا تعامل الشاعر مع موضوعه بوصفه موضوعا غريبا عليه، أما إذا تفاعل مع موضوعه تفاعلا وجدانيا صادقا، حتى يصبح جزءا منه فيشغل كيانه كله، فإن موضوع المدح والرثاء سيفترقان لاختلاف الدوافع النفسية والشعورية بين الفنين. هذا من الناحية الفنية، أما من الناحية التاريخية فيمكن أن نعرض بإيجاز نشأة الرثاء وتطوره، ابتداءً من الرثاء الجاهلي الذي ارتبط بمعان محدودة، ذلك لأن الشاعر الجاهلي يخضع في حزنه إلى أسباب مادية وقيم عرفية في علاقة الراثي بالمرثي، وهي علاقة قرابة أو صداقة^(٦)، ومثاله قول الخنساء:

(١) العقد الفريد، ابن عبد ربه الأندلسي (٢٤٦-٣٢٧هـ) شرحه وضبطه وعنون موضوعاته: محمد فؤاد عبد الباقي وآخرون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، (١٣٧٢هـ/١٩٥٣م): ٢٢٨/٣.

(٢) المحاسن والمساوي، إبراهيم البيهقي، تصحيح: محمد بدر الدين النعاسي الحلبي، مطبعة السعادة (١٣٢٥هـ/١٩٦٠م): ٣٥-٣٤/٢.

(٣) طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي (ت ٢٣١هـ)، قرأه وشرحه، أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة. (د.ت): ٢١٣/١٠.

(٤) نقد الشعر، لأبي الفرج قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ) تحقيق وتعليق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ت): ١١٨.

(٥) ظ: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني الأزدي (٣٩٠-٤٥٦هـ)، حققه وفصله وعلق على حواشيه: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط ٤، (١٩٧٢م): ١٤٧/٢.

(٦) ظ: الرثاء في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام، بشرى محمد علي الخطيب، مطبعة الإدارة المحلية، بغداد، (١٩٧٧م): ١٤٢.

ألا يا صخرُ إن أبكىت عيني لقد أضحككتني دهرًا طويلا
دفعْتُ بكَّ الجليل وأنتَ حيٌّ فمن ذا يدفعُ الخطبَ الجليلا^(١)

ويقول طرفة بن العبد:

إذا مُتُّ فأنعيني بما أنا أهلهُ وشقِّي عليَّ الجيبَ يا ابنة معبد^(٢)

فالأخت تبكي أخاها، وطرفة يطالب المخاطبة أن تنعاه إذا مات، وتشق عليه جيبها.

وترثي سمية زوجها شداد، فتقول:

فَمَنْ بَعْدَ شَدَادَ يَحْمِي الْحَرِيمَ إِذَا الْحَرْبُ قَامَتْ وَسَالِ الْعَرَقُ
وَمَنْ يَرْدُعُ الْخَيْلَ يَوْمَ الْوَعَى وَمَنْ يَطْعَنُ الْخَصَمَ وَسَطَ الْحَدَقِ
وَمَنْ يُكْرِمُ الضَّيْفَ فِي أَرْضِهِ وَمَنْ لِلْمَنَادِي إِذَا مَا زَعَقُ
لَقَدْ صِرْتُ مِنْ بَعْدِهِ فِي ضَنْي وَقَلْبِي لِأَجْلِ الْفِرَاقِ احْتَرَقُ^(٣)

يلاحظ من النصوص السابقة أن سبب الحزن هو القرابة، التي يؤثر فيها الفقد، فيندب الراثي مرثيه مركزا على تعداد الصفات المحمودة، ثم يبيّن الشاعر ما ناله من حزن وألم بسبب ذلك الفقد، فالرثاء الجاهلي قد اقتصر على المعاني الحسية شأنه شأن الأدب الجاهلي عموما الذي اتسم بالبساطة والصدق والوضوح وعدم التكلف أو عدم الإغراق في التخييل^(٤)، ولم يتعمق الشاعر في تأمل (قضية الموت) إلا نادرا، ولعل أوضح ما ظهر فيه مثل هذا التأمل هو (رثاء النفس) وهو لا يختلف شيئا عن رثاء الآخرين إلا من ناحية واحدة هي أن الراثي هو المرثي بعينه، ويلاحظ في رثاء النفس تخيل الشاعر أنه يمر بتجربة الموت وما بعدها من دفن وقبر، وغير ذلك من وقائع الرثاء وحقائقه^(٥). ومثال ذلك قول يزيد بن خذاف:

(١) ديوان الخنساء، تحقيق: الأب لويس شيخو اليسوعي، المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين، بيروت: (١٨٩٦م): ٢٢٥.

(٢) ديوان طرفة بن العبد، شرح الأديب: يوسف الأعلام الشنتمري، طبع في مدينة شالون على نهر سون بمطبع برطند، (١٩٠٠م): ٢٣.

(٣) شاعرات العرب، عبد البديع صقر، منشورات المكتب الإسلامي، دمشق (د.ت): ٩٣.

(٤) ظ: القصيدة العربية بين التطور والتجديد، د. عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت: ٥٥ وما بعدها.

(٥) ظ: كتاب العقد الفريد، أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، شرحه وضبطه ورتب فهرسه: إبراهيم الأبياري، قدم له: د. عمر عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان (د.ت): ٢٤٣/٣ وما بعدها.

هل للفتى من بنات الدهر من واقى
قد رجّلوني وما رجّلت من شعث
ورفعوني وقالوا أيما رجل
وأرسلوا فتية من خيرهم حسبا
أم هل له من حمام الموت من راقى
وألبسوني ثيابا غير أخلاق
وأدرجوني كأني طي مخراق
ليستدوا في ضريح التراب أبطاقي^(١)

يرى الشاعر رحلة الفناء في رثائه لنفسه، فكل نعيم الدنيا وسعادتها ينتهيان إلى هذا المال، الذي يتساوى به الجميع، فلا سعادة ولا شقاء وإنما جمود شامل يلف كل شيء.

واختلف الرثاء في صدر الإسلام عنه في العصر الجاهلي، لتغيّر النظرة للميت من وجهة نظر إسلامية آمن فيها الشعراء بمشيئة القضاء والقدر، فصبغت المفاهيم الإسلامية صورة الرثاء صبغة تكاد تكون عامة، وأول ما تقدمه من شعر المسلمين في الرثاء، ما قيل في رثاء حمزة بن عبد المطلب عم النبي ﷺ، إذ كان لحمزة (رضي الله عنه) النصيب الأوفى من ذلك الرثاء، ومنه قول كعب بن مالك:

بكت عيني وحق لها بكاهما
على أسد الإله غداة قالوا
أصيب المسلمون به جميعاً
أبا يعلى لك الأركان هدت
عليك سلام ربك في جنان
ألا يا هاشم الأخيار صبراً
رسول الله مصطبر كريم
وما يغني البكاء ولا العويل
أحمزة ذاكم الرجل القتل
هناك وقد أصيب به الرسول
وأنت الماجد البر الوصول
مخالطها نعيم لا يزول
فكل فعالكم حسن جميل
بأمر الله ينطق إذ يقول^(٢)

فقتل حمزة رزء للرسول والمسلمين جميعاً، ولهذا الرزء يبكي الشاعر، وتظهر المفاهيم الإسلامية في ذكر مآل حمزة إلى جنة لا يفنى نعيمها، ثم يعزي الهاشميين فيه، ويدعو لهم بالصبر الجميل، ولهم في صبر رسول الله أسوة حسنة. ورثته أخته صفية، رثاءً إسلامياً، فقالت:

دعاه إله الحق ذو العرش دعوة
إلى جنة يحيا بها وسرور
فذلك ما كنا نرجي ونرتجي
لحمزة يوم الحشر خير مصير

(١) المفضليات، المفضل الضبي (ت ١٦٨هـ)، تحقيق: احمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، ط ٣، دار المعارف، القاهرة (١٩٦٤م): ٢٩٩.

(٢) ديوان كعب بن مالك الأنصاري، تحقيق: مكي العاني، مطبعة دار المعارف، بغداد (١٩٦٦م): ٢٥٢. ظ: السيرة النبوية لابن هشام، أبي محمد عبد الملك بن هشام بن أيوب الحميري المعافري (ت ٢١٣هـ)، حققها وضبطها وشرحها: مصطفى السقا، وإبراهيم الأبياري، وعبد الحفيظ شلبي، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ٢، (١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م): ٥٨٦.

فوالله لا أنساك ما هبت الصبا بكاءً وحزنًا محضري ومسيري
على أسد الله الذي كان مدرهاً يذودُ عن الإسلام كلَّ كفورِ
أقولُ وقد أعلى النعيَّ عشيرتي جزى الله خيراً من أخٍ ونصيرِ^(١)

فالرثاء حزين متفجع، ولكنه على ذلك صابر محتسب، يمتاز بصدق الإيمان، والتأثر بمعاني القرآن الكريم، فالرثاء يصور حياة المرنثي بعد الموت، والرائية لا تجزع ولا تهلع، بل ترى في هذا (الموت) أنه دعوة من الله عز وجل، فهو ذو بعد روعي وأفق غيبي، لذا كان مثل هذا (الموت) نهاية مأمولة تترجاها صفة لأخيها حمزة. ولم يخل بعض الرثاء في الإسلام من نزعة جاهلية، ومثال ذلك قول ناعم بنت سعيد زوج شماس بن عثمان، تبكي زوجها لما استشهد يوم أحد:

يا عينُ جودي بدمعٍ غيرِ إبساسٍ على كريم من الفتيان أباسٍ
صعب البديهة ميمونٌ تقيُّبُهُ حمّالُ ألويةٍ ركب أفراسٍ
أقولُ لما أتى الناعي له جزعاً أودى الجوادُ وأودى المطعمُ الكاسي
وقلتُ لما خلت منه مجالسُهُ لا يُبعدُ الله عنا قُربَ شماسٍ^(٢)

فأجابها أخوها أبو الحكم بن سعيد يعزيها عزاءً إسلامياً؛ لأن رثاءها أقرب إلى الرثاء الجاهلي غير المحتسب، أي انه لا ينفتح على حياة ما بعد الموت، أو هو رثاء والهة أذهلتها المصيبة بزوجها، فقال:

أقني حياءك في سترٍ وفي كرمٍ فإنما كان شماسٌ من الناسِ
لا تقتلي النفسَ أنْ حانتْ منيئُهُ في طاعة الله يومَ الروع والباسِ
قد كان حمزةً ليثَ الله فاصطبري فذاقَ يومئذٍ من كاسِ شماسٍ^(٣)

فالشاعر يرى في موت شماس طاعة لله تعالى، وفوزاً بالشهادة، وفي ذلك عزاء وتسلية مثلما ذاق حمزة كأس (الموت) من قبل في طاعة ربه عز وجل. ولعل من الرثاء في الإسلام ما جمع بين معاني الجزع، إلا أنه تداركها بمعانٍ إسلامية، ويظهر ذلك في قول كعب بن مالك راثياً (زيد بن حارثة، وجعفر بن أبي طالب، وعبد الله بن رواحة) (رضي الله عنهم) بعد شهادتهم في مؤتة:

(١) السيرة النبوية لابن هشام: ٥٨٩.

(٢) السيرة النبوية لابن هشام: ٥٩٠.

(٣) م.ن.

نَامَ الْعَيُونُ وَدَمَعُ عَيْنِكَ يَهْمَلُ
 فِي لَيْلَةٍ وَرَدَّتْ عَلَيَّ هُمُومُهَا
 وَاعْتَادَنِي حُزْنٌ فَبِتُّ كَأَنِّي
 وَكَأَنَّمَا بَيْنَ الْجَوَانِحِ وَالْحَشَى
 وَجَدْتُ عَلَى النَّفْرِ الَّذِينَ تَتَابَعُوا
 صَلَّى إِلَهُ عَلَيْهِمْ مَنْ فَتِيَةٍ
 صَبَرُوا بِمَوْتَةِ لِلَّهِ نَفْسَهُمْ
 سَحَاً كَمَا وَكَفَ الطَّبَابُ الْمُخْضِلُ
 طَوْرًا أَجِنُّ وَتَارَةً أَتَمَلُّ
 بَيْنَاتِ نَعَشٍ وَالسَّمَاءِ مُوَكَّلُ
 مِمَّا تَأْوِيَنِي شَهَابٌ مُدْخِلُ
 يَوْمًا بِمَوْتَةٍ أَسْنَدُوا لَمْ يُنْقَلُوا
 وَسَقَى عِظَامَهُمُ الْغَمَامُ الْمُسْبِلُ
 حَذَرَ الرَّدَى وَمَخَافَةً أَنْ يَنْكَلُوا^(١)

ولعل سبب المزج بين الموروث السابق على الإسلام والمعاني الإسلامية الجديدة، هو أن الشعراء كانوا موزعين آنذاك بين عاملين كل منهما يجتذب مواهبه الفنية، ويحاول صبغها بصبغته، فالعامل الموروث يجتذبهم للتعبير عن الحاجات الدنيوية التي نشأوا عليها، وألفوها واستجابوا لها مدة طويلة من حياتهم حتى صارت جزءاً من تكوينهم الفكري والخلقي والفني، والعامل المحدث يجذبهم إلى حاجات الإسلام الجديدة، التي غدت هي الأخرى جزءاً من حياتهم الجديدة، وضرورة تمليها عليهم تعاليم الإسلام الروحية^(٢).

وفي العصر الأموي صار الشعر يرتبط بالحكومة الأموية التي أذكت نار العصبية القبلية وتوارثت الحكم، وحتى لا يذهب هذا السلطان، احتاج خلفاء بني أمية إلى تأييد يسند سياستهم ((وأعدوا لذلك الجيوش والعصبيات والمال وحسن الحيلة وقوة الشعر))^(٣). الذي استطاع في (المديح) أن يرضي حاجة الأمويين لتمجيد خلفائهم، وتأييد خلافتهم بعد أن أغرى المال والجاه كثيراً من شعراء العصر، وإغراء الشعراء بالمال هو نفسه الذي قلل من حظ الحزب الأموي من شعر (الرثاء)؛ لأن الرثاء يقال بدافع الوفاء للمرثي، وبين الرجاء والوفاء بون بعيد، وما وجد من أشعار قليلة في الرثاء الأموي، يأخذ اتجاهين^(٤):

أحدهما: رثاء الخلفاء، وفيه يحرص الشعراء على إبراز صورة مثلى للسياسة الأموية مجسمة في الخليفة المرثي، ولذا اعتمد غالباً المبالغة والادعاء، ومن رثاء الخلفاء الأمويين قول عبد

(١) ديوانه: ٢٦٠؛ السيرة النبوية لابن هشام: ٧٢٧.

(٢) ظ: الأدب في عصر النبوة والراشدين، د. صلاح الدين الهادي، الناشر مكتبة الخانجي، بالقاهرة، ط ٣، (١٤٠٧هـ/١٩٨٧م): ٢٦٥.

(٣) تاريخ الشعر السياسي إلى منتصف القرن الثاني، أحمد الشايب، دار القلم، بيروت، لبنان، ط ٦ (١٩٧٦م): ١٩٦.

(٤) ظ: اتجاهات الشعر في العصر الأموي، الدكتور صلاح الدين الهادي، الناشر مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط ١، (١٤٠٧هـ/١٩٨٦م): ١٥٦.

الله بن همام السلولي، يرثي معاوية بن أبي سفيان:

تَعَزَّوْا يَا بَنِي حَرْبٍ بِصَبْرٍ فَمَنْ هَذَا الَّذِي يَرْجُو الْخُلُودَا؟!
لَقَدْ وَارَى قَلْبِي بِكُمْ بَيَانًا وَخُلُمًا لَا كِفَاءَ لَهُ وَجُودَا
وَجَدْنَاهُ بَغِيضًا فِي الْأَعَادِي حَبِيبًا فِي رَعِيَّتِهِ حَمِيدَا

.....

فَعَاظَ اللَّهُ أَهْلَ الدِّينِ مِنْكُمْ وَرَدَّ لَنَا خِلَافَتَكُمْ جَدِيدَا^(١)

فالرثاء لا يعبر عن عاطفة خاصة بين الشاعر والمرثي، لأنه رثاء سياسي أريد به إحاطة السياسية الأموية ممثلة في المرثي بهالة من الرشد وحسن الرعاية للرعية، فالشاعر يخلع المعاني الدينية على المرثي ليجعل من فقدته خسارة فادحة، فرح بها الأعداء، وحزن بها الأتقياء، وقد اتضح الغرض السياسي من الرثاء بوضوح في البيت الأخير، وهو حفظ الخلافة في بني أمية. والآخر رثاء القواد والفرسان؛ ومنه قول الفرزدق يرثي الحجاج:

لِيَبْكِ عَلَى الْحَجَّاجِ مَنْ كَانَ بَاكِيًا عَلَى الدِّينِ أَوْ شَارٍ عَلَى الثَّغْرِ وَاقِفٍ
وَأَيْتَامُ سُودَاءِ الذَّرَاعِينَ لَمْ يَدْعُ لَهَا الدَّهْرُ مَالًا بِالسِّنِينَ الْجَوَالِفِ
وَمَا ذَرَقْتُ عَيْنَايَ بَعْدَ مُحَمَّدٍ عَلَى مِثْلِهِ إِلَّا نَفُوسَ الْخُلَائِفِ^(٢)

أسبغ الشاعر المعاني الدينية على المرثي، لإدراكه أهميتها في نظر المجتمع الإسلامي، ورغبة السياسية الأموية في إظهار رجالها بهذا المنظر المقدس، ولعل الشاعر لم يكن صادقاً في رثائه الحجاج لأنه إنما قال ذلك إرضاءً للوليد بن عبد الملك، وقد أظهر ندمه على ما قال حين عاتبه ابن عباس على ذلك^(٣).

مقابل ذلك ظهر الشعر الشيعي الذي يعد صوتاً من أصوات المعارضة المناوئة لبني أمية، ((برسالته نحو الوفاء للأئمة الشهداء، الذين سقطوا ضحايا الظلم والبغي والعدوان، فعبر في العديد من نماذج عن عواطف الشيعة الحزينة الملتاعة، في رثاء حار، ينضح بالتفجع، والنقمة على المعتدين الآثمين))^(٤). فأدخل شعراء رثاء الحسين مفاهيم ومضامين جديدة في فن الرثاء فاتسع

(١) طبقات فحول الشعراء: ٦٢٦/٢.

(٢) ديوان الفرزدق، شرحه وضبطه وقدم له: الأستاذ علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، (١٤٠٧هـ/١٩٨٧م): ٣٦٨.

(٣) ذكر الدكتور صلاح الدين الهادي رواية هذه الحادثة نقلاً عن كتاب العقد الفريد، ولم اعثر عليها في المصدر المذكور. ظ: اتجاهات الشعر في العصر الأموي: ١٦١.

(٤) اتجاهات الشعر في العصر الأموي: ١٠٧.

مجال القول فيه حينما تحدثوا عن الحق المغتصب وحرمان بني هاشم منه بسبب بني أمية بعاطفة حزينة عبّرت عن مصائب آل محمد □ ومعاناة مواليهم في العصر الأموي^(١).

ومن الجدير بالذكر أن شهادة الإمام الحسين □ سنة (٦١هـ) قد أغنت الأدب العربي الإسلامي عموماً، لأنها تعدّ من الفجائع التاريخية شديدة الوقع على النفوس، ولعل ذلك يرجع لأسباب منها: طبيعة الواقعة المأساوية ، وتجديد ذكرى يوم الطف في جميع أنحاء المعمورة، وذلك أدى إلى التأثير الكامل في إعطاء هذا النوع من الأدب الألوان الحيّة النضرة التي يمتاز بها محبو أهل البيت b عن سواهم، فظهرت على هذا اللون من الأدب صبغة نابضة بالحياة وبلاغة التعبير^(٢)، أدت إلى ازدهار فن الرثاء في العصر الأموي وما تلاه من عصور، حين اصطبغ بصبغة سياسية، كانت تمثل تحدياً سافراً لنظام الحكم، ودعوة للإطاحة به^(٣)، لذا كتب شعر كثير تحت تأثير الخوف فلم يعرف قائله، فنسب بعضه إلى الجن والهواتف الغيبية، وظهر بعضه الآخر بعد انقضاء حكم بني أمية^(٤). ولعل أول من رثى الإمام الحسين □ في هذا العصر هو سليمان بن قتّة، وذلك في قوله:

مَرَرْتُ عَلَى أَبِياتِ آلِ مُحَمَّدٍ فَلَمْ أَرَهَا أَمْثَالَهَا يَوْمَ حَلَّتْ
فَلَا يَبْعُدُ اللَّهُ الدِّيَارَ وَأَهْلَهَا وَإِنْ أَصْبَحْتَ مِنْ أَهْلِهَا قَدْ تَخَلَّتْ
وَإِنْ قَتِيلَ الطِّفْلُ مِنْ آلِ هَاشِمٍ أَذْلَ رِقَابِ الْمُسْلِمِينَ قَدْ لَتَتْ^(٥)

ومهما يكن من شيء فإن مراثي الإمام الحسين □ في العصر الأموي قد اتسمت بالخصائص الآتية^(٦):

١. ندرة تداولها، خوفاً من بني أمية ومن أمرائهم وعمّالهم فكانت تلك القصائد من (المكتمات) التي لم تظهر إلا بعد أن أفل نجم بني أمية أو كاد.
٢. كان معظم تلك الأشعار استجابة آنية، وزفرات يطلقها قائلها تحت وطأة الفاجعة، فهي لم تصدر عن شخصيات عرف عنها نظم الشعر.
٣. غلبة المقطعات على هذه المراثي .

(١) ظ: تاريخ الشعر السياسي : ١٩٦.

(٢) ظ: الأدب في ظل التشيع، عبد الله نعمة، دار التوجيه الإسلامي، ط٢، (١٤٠٠هـ): ١٦٥.

(٣) ظ: الإمام الحسين □ عملاق الفكر الثوري: ٣٥٠.

(٤) ظ: رثاء أهل البيت في الشعر الأموي، رقية رستم بور ملكي، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط١، (١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م): ٩١.

(٥) مروج الذهب: ٧٤/٣.

(٦) للمزيد من التفاصيل راجع: مراثي الإمام الحسين □ في العصر الأموي، دراسة فنية، مجبل عزيز جاسم، رسالة ماجستير، جامعة الكوفة، كلية الآداب، (١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م): ١٣٤-١٣٥.

ومع تبدل نمط الحياة في القرن الثاني للهجرة تأثر شعر الرثاء تأثراً واضحاً، ((فأصبحنا نجد الشعراء ينظمون رثاءهم في بحور رقيقة رشيقة مع أن الرثاء كان يكاد يقتصر على البحور الطويلة الرتيبة كالبيسط والطويل لتناسب جدية الموضوع نفسه...))^(١)، واستطاع الشاعر العباسي أن يظهر قدرته الفائقة في التفكير وبُعد الخيال، كما في قول مسلم بن الوليد (ت ٢٠٨هـ):

أرادوا ليخفوا قبره عن عدوه فطيبُ ترابُ القبر دَلَّ على القبر^(٢)

وأخذت تأملات الشاعر في الموت وسنن الوجود تسبغ الرثاء في هذا العصر فنجد ميل الشاعر إلى التفكير والاتجاه نحو فلسفة الموت، والتدبر في حكمة الوجود، كقول أبي العلاء المعري (ت ٤٤٩هـ) في داليته المشهورة ومطلعها:

غيرُ مجدٍ في ملتي واعتقادي نوحُ باكٍ ولا ترنمٌ شادي^(٣)
وظهر في هذا العصر رثاء المدن، وهو جزء من الإحساس بفجاعة الوطن، وكانت نكبة بغداد أيام الفتنة بين الأُميين والمأمون هي الحادثة التي أثارت خيال الشعراء البغداديين وحركت عواطفهم، فرثوا بغداد بأحر المعاني وأصدق العواطف، كقول ابن عبد الملك الوراق في قصيدة مطلعها:

مَنْ ذا أصابك يا بغدادُ بالعينِ أَلَمْ تكوني زماناً قرّة العينِ^(٤)
ومن مطولات قصائد الرثاء في الشعر العربي قصيدة الخريمي في رثاء بغداد، ومطلعها:
جنّة دُنيا دارٌ مُغطاةٍ قلّ من النائباتِ دائرها^(٥)

ومن التغيرات التي طرأت على شعر الرثاء في هذا العصر هو رثاء الشعراء للمغنين والملهين وفيه اختلط الحزن بالمجون والهزل^(٦)، والرثاء المُذكر بالموت وتنبيه الغافلين عن اليوم

(١) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، د. محمد مصطفى هدار، دار العلوم العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط١، (١٤٠٨هـ / ١٩٨٨م): ٤٦٦.

(٢) شرح ديوان صريع الغواني مسلم بن الوليد الأنصاري (ت ٢٠٨هـ)، عني بتحقيقه والتعليق عليه: د. سامي الدهان، دار المعارف، مصر، ط٢، (١٣٧٦هـ / ١٩٥٧م): ٣٢٠.

(٣) ديوان سقط الزند لأبي العلاء المعري، شرحه وضبط نصوصه وقدم له: د. عمر فاروق الطباع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط١، (١٤١٨هـ / ١٩٩٨م): ٤٩.

(٤) تاريخ الطبري: ١٧٥/١٠.

(٥) م.ن: ١٧٦/١٠-١٧٨.

(٦) ظ: الشعر في بغداد حتى نهاية القرن الثالث الهجري، دراسة في الحياة الأدبية في العصر العباسي، أحمد عبد الستار الجوّاري، ساعدت على نشره وزارة المعارف العراقية: ١٦٨-١٦٩.

الآخر^(١)، إلى غير ذلك من مستجدات الرثاء في هذا العصر.

ويرى الأستاذ الدكتور محمد حسين الصغير أن قصيدة الرثاء الحسيني قد تحولت في العصر العباسي من غلبة المقطعات إلى الهيكل الفني ذي الطابع التكاملي^(٢)، بعد أن قطع الرثاء شوطاً من الزمن منذ شهادة الإمام سنة (٦١هـ) حتى عهد الإمام جعفر بن محمد الصادق □ (ت ١٤٨هـ)، وربما مثلت هذه المدة مخاضاً للقصيدة المكتملة البناء الفني إذ عدّ الانقلاب العباسي وسقوط الدولة الأموية، انفراجاً لشيعة أهل البيت □ وهذا ما هياّل قصيدة الرثاء الاستقرار والتكامل بعد أن أحس الشعراء طرفاً من الحرية والخلاص من مطاردة بني أمية لهم وتنكيلهم بهم، فالدعوة العباسية في أصلها علوية، كانت تدعو إلى الرضا من آل محمد، كما هو معروف، ولكن هذا لم يدم طويلاً فعاد الانتقام من العلويين وشيعتهم، وعاد الرثاء الحسيني يصطبغ بصبغة سياسية معارضة.

والمهم أن رثاء الإمام الحسين □ قد توافرت له الظروف الممهدة لتكامله وبناء قصيدته في العصر العباسي بما لم يتوافر عليه في العصر الأموي، فإذا بنا نجد ضخامة النتاج الشعري في هذا الشأن في عصر بني العباس الممتد من (١٣٢-٦٥٦هـ)، ولعل لهذه الظاهرة أسباب ودوافع، أبرزها:

١- **الدافع العاطفي:** الذي عبّر عن عاطفة خاصة بين الشاعر والمرثي، وهي عاطفة التأثر بمأساة مست مشاعره الدينية والانسانية.

٢- **الدافع النفسي:** المتمثل بالظلم المستمر الذي كابده الشيعة منذ قيام الدولة الأموية، وزاد عليهم في حكم بني العباس، فتشابهت ظروفهم القاسية، مما جعل مصرع الحسين □ ماثلاً متجدداً بين أيديهم كل يوم^(٣).

٣- **الدافع السياسي:** إذ كان شعراء الشيعة جزءاً من المعارضة السياسية التي مثلها الشيعة لنظام الحكم العباسي، بل هم صوتها المعبر عن وجهة نظر العلويين وشيعتهم في نظام الحكم ونظرية الخلافة، فكان رثاء الإمام الحسين □ بلحاظ سياسي دعوة للإطاحة بالحكم العباسي، إيماناً بإمامة أهل البيت □، الذين اضطهدوا وقتلوا في عهدي الدولة الأموية والعباسية، وكانوا بحسب عقيدة كثير من المسلمين أحق بخلافة الرسول □ من غيرهم^(٤).

(١) ظ: أبو العتاهية أشعاره وأخباره، عني بتحقيقها: د. شكري فيصل، مطبعة جامعة دمشق (١٣٨٤هـ/١٩٦٥م): ٣٦٧.

(٢) ظ: الإمام الحسين □ عملاق الفكر الثوري: ٣٥٥.

(٣) ظ: حركة الشعر في النجف الأشرف وأطوارها خلال القرن الرابع عشر الهجري، دراسة نقدية، د. عبد الصاحب الموسوي، دار الزهراء للطباعة والنشر، ط ١، (١٩٨٨م): ١٩٥.

(٤) ظ: الإمام الحسين □ عملاق الفكر الثوري: ٣٥٥.

وبسبب هذه الدوافع وغيرها، كان لثراء الإمام الحسين □ خصوصية متميزة في نفوس الشعراء، لذلك يعد رثاؤه □ وغيره من الأعلام التاريخيين الذين أثروا في مجرى التاريخ، رثاءً يخرج عن التقسيم المدرسي للثراء المذكور في بداية هذه الفقرة، بقسيم ثالث يمكن أن نسميه الرثاء (العام الخاص)؛ لأن منزلة تلك الشخصيات ارتفعت في قلوب محبيهم من الشعراء إلى منزلة أرفع من منزلة الأبناء والمقربين، وإن كانوا بعيدين في النسب وذلك ما عبّر عنه أبو تمام في وصف الإخوة الروحية بينه وبين علي بن الجهم، إذ يقول:

إنْ يَكْدَ مُطَرَّفُ الْإِخَاءِ فَإِنَّا	نَغْدُو ونسري في إخاءٍ تالِدِ
أو يَخْتَلِفُ ماءُ الْوَصَالِ فَمَاؤُنَا	عَذْبٌ تَحْدَرُ مِنْ غَمَامٍ وَاحِدِ
أو يَفْتَرِقُ نَسَبٌ يُولَفُ بَيْنَنَا	أَدَبٌ أَقْمَنَاهُ مَقَامَ الْوَالِدِ ^(١)

(١) شرح ديوان أبي تمام: ٢١٥.

الفصل الأول البناء الفني

مدخل:

البناء لغة من ((بنى: بنى البناء البناء، يبني بنيا وبناء، وبنى مقصور، والبنية: الكعبة، يقال: لا ورب هذه البنية...))^(١)، و((بناء الشيء بضم بعضه إلى بعض، تقول: بنيت البناء أبنيه))^(٢)، وهكذا تشير المعاجم إلى الاصل الحسي لمفهوم البناء، الذي لم يبتعد عند النقاد العرب القدامى عن المعنى المعجمي كثيرا، فالأصل هو الإنشاء والتكوين والترتيب^(٣)، والبنية: الهيئة التي بني عليها^(٤)، أي (الهيكل الثابت) للشيء كما تصوره اللغويون العرب فتحدث النحاة عن البناء مقابل الإعراب^(٥). وعلى هذا اعتمد النقاد في فهم (البناء) ومعناه الفني في القصيدة، ((إذ ينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره، وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها، أو قبحه فيلائم بينها لتنظيم معانيها، ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه أو بين تمامه فصلا من حشو ليس من جنس ما هو فيه فينسى السامع المعنى الذي يسوق القول إليه))^(٦).

فالشاعر الحاذق في رأي نقادنا القدامى هو من يتقن نظم أجزاء القصيدة، ويحسن تركيبها وترتيبها لأنه ((يقف على محجة الإحسان حتى يقع الاتصال، ويؤمن الانفصال...))^(٧)، فما يقع على الشاعر في بناء قصيدته هو أن يسعى لصياغة نص خال من الاضطراب في الترتيب والتركيب بين المعاني والصور والألفاظ ((فإن القصيدة مثل خلق الإنسان في اتصال أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر أو باينه في صحة التركيب غادر الجسم عاهة تتخون محاسنه وتعفي معالم جماله))^(٨).

(١) كتاب العين مرتبا على حروف المعجم، تصنيف: الخليل بن احمد الفراهيدي (ت ١٧٠هـ)، ترتيب وتحقيق: د. عبد الحميد هندراوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ١ (١٤٢٤هـ / ٢٠٠٣م): ١٦٥/١

(٢) معجم مقاييس اللغة: ٣٠٣/١.

(٣) ط: المصطلح النقدي في نقد الشعر، دراسة لغوية تاريخية نقدية، إدريس الناظوري، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والاعلام، طرابلس، ط ٢، (١٩٨٤م): ٩٤.

(٤) ط: لسان العرب: ٥١٠/١.

(٥) ط: نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (١٩٨٧م): ١٧٥.

(٦) عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، محمد بن أحمد (ت ٣٢٢هـ)، تحقيق: د. طه الحاجري ود. محمد ز غول سلام، شركة فن الطباعة، مصر، (١٩٥٦م): ١٢٤.

(٧) حلية المحاضرة في صناعة الشعر، الحاتمي، أبو محمد بن الحسن بن المظفر (ت ٣٨٨هـ)، تحقيق: جعفر الكتابي، دار الحرية للطباعة، بغداد، (١٩٧٩م): ٢١٥.

(٨) حلية المحاضرة في صناعة الشعر: ٢١٥.

ويرى بعضهم أن بناء القصيدة هو دراسة بناء العبارات والصور والموسيقى والأفكار والتركيبات اللغوية والعواطف المتألّفة والمتضادة فيها...^(١).

ولعل ابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ) في نظرته إلى بناء قصيدة المديح العربية قد وضع شكلاً بنائياً لها، وألزم الشعراء به، وعدم الخروج عليه^(٢)، فهو يقسم القصيدة على أقسام محددة، وفيه يكون بناؤها هو أجزاءها التي تنتظمها بصفة فن قولي، وهو ما يعبر عنه بالابتداء والتخلص والخواتيم. وقد نهج الشعراء هذا النهج بوصفه تقليداً فنياً شمل موضوعات الشعر الأخرى، ومنها موضوع الرثاء، لذا سيعنى هذا الفصل بدراسة تناسق الأجزاء المختلفة في القصيدة بما يجعلها تنمو، بحيث يؤدي كل جزء فيها وظيفة معينة تتكامل مع باقي الأجزاء بما يسمى بالبناء الفني للقصيدة على النحو الآتي:

المبحث الأول: البناء الفني للقصيدة المكتملة.

المبحث الثاني: بناء القصيدة من دون مقدمات.

المبحث الثالث: بناء المقطوعة.

(١) ظ: بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر، مرشد الزبيدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (١٩٩٤م): ١٤.

(٢) ظ: الشعر والشعراء: ١/١٧٤-١٧٥.

المبحث الأول البناء الفني للقصيدة المكتملة

١- الاستهلال:

أكد النقاد العرب أهمية الافتتاح قال الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) بين صدور الخطب المختلفة: ((فرّق بين صدر خطبة النكاح وصدر خطبة العيد، وخطبة الصلح وخطبة التواهب، حتى يكون لكل فن من ذلك صدر يدل على عجزه))^(١٢٩)، وكذلك الحال في استهلالات الشعر ((لأن الشعر قفل أوله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يجود في ابتداء شعره فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة))^(١٣٠).

ويمثل المطلع أو الاستهلال التجربة الشعرية مختزلة أو مركزة بوصفه أول الكلام، أولاً، وحاملاً لنواة النص كلها ثانياً^(١٣١).

وتتعدد المطالع في قصائد رثاء الإمام الحسين (عليه السلام) وتأخذ الابتداءات والافتتاحيات مكانها البارز من القصيدة، ومن ذلك قول ديك الجن الحمصي (ت ٢٣٦هـ):

ما أنت مني ولا ربعاك لي وطرُ الهمّ أملك بي والشوق والفكر^(١٣٢)

يقابل الشاعر بين همين: هم الحبيبة الراحلة الذي لا يساوي شيئاً بإزاء هم اطبق على شوقه وفكره، وهذا يوحى بأنه سيتطرق إلى أمر جلل، بعد أن كسر الشاعر التقليد الفني لدى الشعراء في مناجاة الحبيبة وربيعها العافي، وتحول بذلك الاستهلال إلى أمر يوحى بالمغايرة للمألوف إشارة إلى بناء لاحق مغاير وغرض مغاير، وذلك يتضمن دلالة فنية يناسب بها المقصود أو المقام، وهذا من التفنن في المعاني.

ويطلع دعبل الخزاعي بمطلع يفتتح به إحدى رثائياته قائلاً:

^(١٢٩) ظ: البيان والتبيين، الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت ٢٥٥هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط ٥، (١٩٨٥م): ١١٦/١.

^(١٣٠) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني الأزدي (٣٩٠-٤٦٥هـ)، حققه وفصله وعلق على حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط ٤، (١٩٧٢م): ٢١٨/١.

^(١٣١) ظ: الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، ياسين النصير، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، (١٩٩٣م): ١٧.

^(١٣٢) ديوان ديك الجن الحمصي، تحقيق وشرح: انطوان محسن القوال، الناشر: دار الكتاب العربي، بيروت، ط ٢،

(١٤١٥هـ): ٧٣؛ أدب الطف أو شعراء الحسين □ من القرن الأول الهجري حتى القرن الرابع عشر، جواد شير،

مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، ط ١، (١٤٢٢هـ/٢٠٠١م): ٢٨٣/١.

يا واقفاً يبكي الطلول وينشدُ بالله تهتَ وغابَ عنكَ المرشدُ^(١٣٣)

فالاستهلال أبانَ عن شيء عظيم على نحو ايحائي غامض يعاكس منظومة الذوق العام التي اعتادت على تذوق حديث الطلول بكل تفاصيله في محاولة منه لاستبدال (موضوع الطلل) بآخر يرى الشاعر أنه أولى بالوقوف والبكاء والانشاد، ولعل هذه الدعوة في رفض الطلل تتلاءم وقصيدة الرثاء، ذلك أن الطلل التقليدي يتصل بذكريات جمالية يمكن استعادتها واسترجاعها بالوقوف والبكاء على آثارها، وإن كان يتضمن عنصراً مأساوياً بوصفه حبا مفقوداً، لذلك عمد شاعر الرثاء إلى ابعاد عنصر السرور في الذكريات المسترجعة، يقول كشاجم (ت ٣٦٠ هـ):

لَهُ شَغْلٌ عَنْ سُؤَالِ الطَّلَلِ أَقَامَ الْخَلِيطُ بِهِ أَمَ رَحْلُ
فَمَا ضَمْنَتْهُ لِحَافُ الظُّبَا تَطَالَعُهُ مِنْ سَجُوفِ الْكُلِّ^(١٣٤)

لذلك كثيراً ما باشر الشاعر غرضه من دون مقدمة رمزية، موحياً بأجواء مأساوية خالصة، يقول كشاجم:

أَجَلٌ هُوَ الرِّزْءُ جَلَّ فَادْحُهُ بَاكِرُهُ فَاجِعٌ وَرَائِحُهُ^(١٣٥)

فالمطلع ينبئ عن حدث خطير، ورزء عظيم لم يصرح الشاعر به، وناسب فيه بين أوله

^(١٣٣) ديوان دعبل الخزاعي، شرحه وضبطه وقدم له: ضياء حسين الاعلمي، منشورات مؤسسة الاعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط ١، (١٤١٧ هـ / ١٩٩٧ م): ٩٤-٩٣.

^(١٣٤) ديوان كشاجم، تحقيق وشرح وتقديم: خيرية محمد محفوظ، دار الجمهورية، بغداد، (١٣٩٠ هـ / ١٩٧٠ م): ٤١٩، أدب الطف: ٤٣/٢. وكذلك يقول الشريف المرتضى (ت ٤٣٦ هـ):

فَقُلْ لِلَّذِي يَبْكِي نَوِيًّا وَدَمْنَةً وَيَنْدُبُ رَسْمًا بِالْعِرَاءِ مُحِيلاً
عَدَانِي دَمٌ طَلَّ بِالطَّفِّ أَنْ أَرَى شَجِيًّا أَبْكِي أَرْبَعًا وَطَلُولاً

ديوان الشريف المرتضى، شرح: د. محمد التونجي، دار الجيل، بيروت، ط ١، (١٤١٧ هـ / ١٩٩٧ م): ٥٠/٣؛ أدب الطف: ٢٦٣/٢.

ويقول علي بن المقرب الاحسائي (ت ٦٣١ هـ):

يَا بَاكِياً لَدَمْنَةً وَمَرْبِيعَ أَبْكَ عَلَى آلِ النَّبِيِّ أَوْ دَعِ
يَكْفِيكَ مَا عَانَيْتَ مِنْ مَصَابِهِمْ مَنْ أَنْ تَبْكِي طَلالاً بِلَعْمِ

شرح ديوان ابن المقرب، (٥٧٢-٦٣١ هـ)، أعده وحققه وعلق عليه: عبد الخالق بن عبد الجليل الجنبي، وعلي بن سعيد البيك، وعبد الغني بن أحمد العرفات، المركز الثقافي للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان (١٤٢٤ هـ / ٢٠٠٣ م): ٥١٦، أدب الطف: ٣١/٤.

^(١٣٥) ديوانه: ١١٠.

وآخره، فجعله بذلك دليلاً على شعره^(١٣٦)، وهو بهذا الافتتاح يهيب سامعه لتلقي خبر فجعية يصعب على النفس تلقيها، ورزية يثقل على من يعلمها تحملها، وهذا ما يلفت الانتباه، ويدعو إلى التأمل، فأى رزء هذا؟ وأي خطب يا ترى؟ وتبقى الإجابة للشاعر في قصيدته صدى لهذا الاستهلال. ويستهل الشاعر في قصيدة أخرى بقوله:

بُكَاءٌ وَقَلَّ غِنَاءُ الْبُكَاءِ عَلَى رُزْءِ ذُرِّيَةِ الْأَنْبِيَاءِ^(١٣٧)

يقرع الشاعر سمع متلقيه بمفردة (بكاء) التي جاء بها منكرة لتؤدي كل احتمالات (البكاء) على وجه العموم والإطلاق، وعلى الرغم من أن البكاء ملازم للشاعر إلا أنه غير مجدٍ ولا يغني، لأنه لا يعادل الرزية، وهذه مفارقة يحقق فيها الشاعر تناسبا وتوازنا بين أول المطلع وآخره، فالبكاء وإن كان عظيماً كثيراً إلا أنه لا يغني الباكي ولا يجدي له نفعاً، ويعلل الشاعر ذلك في الشطر الثاني من البيت فيتم المعنى موزعاً على الشطرين، ويتضح القصد. ويقول طلحة بن عبيد الله العوني المصري (ت ٣٥٠هـ):

يَا قُمْراً حِينَ لَاحَا أَوْرَثَنِي فَقَدْكَ الْمَنَاحَا^(١٣٨)

يوازن الشاعر بين شطري المطلع، إذ أورد المصراع الأول في سياق صورة فنية بأسلوب النداء، وجاء بالمصراع الثاني مشحوناً بالانفعال، فربط بين الفن والعاطفة وناسب بينهما، مركزاً على المعنى المكثف المتوازن في بيت واحد، مستعملاً صيغة التذكير في قوله (قمر) لزيادة التلطف والتشويق لدى القارئ، ويعتمد كذلك عنصر المفاجأة والتحول بين تمام (القمر) في طلوعه وما يشتمل عليه من جمال واكتمال، وفقده الذي يوحى بالبؤس والشعور بالمأساة. ولم يغفل الشاعر عن جعل الاستهلال دالاً على المقصود، مناسباً له داعية للاستماع لما يجيء بعده من الكلام^(١٣٩).

٢- مقدمة القصيدة:

وهي القسم الأول منها، والأساس الذي يبنى عليه النص الشعري ويستمد منه روحه ومعانيه، و((إن مقدمة القصيدة بصورة عامة رصد لموضوعها... فهذه المقدمة مقدمة رمزية أشبه بالشفرة الفنية التي تحمل رموز القصيدة، وضعها الشاعر في مطلع قصيدته لتوحي بوحيتها وتوهم لموضوعها وتلمع

^(١٣٦) ظ: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير (ت ٦٣٧هـ)، قدمه وحققه وعلق عليه: د. أحمد محمد الحوفي، ود. بدوي طيبانة، مكتبة نهضة مصر، ط ١، (١٩٥٩ - ١٩٦٠م) ٩٦/٣.

^(١٣٧) ديوانه: ٢٨، أدب الطف: ٤٢/٢.

^(١٣٨) أدب الطف: ٤٧/٢.

^(١٣٩) ظ: كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ)، تحقيق: د. مفيد قمحة، دار الكتب العلمية، ط ١، (١٤٠٩هـ / ١٩٨٩م) ٤٥١.

بفكرتها))^(١٤٠)، وغالبا ما تركز المقدمات على استجابة المتلقي من حيث الشكل والمضمون، فمن ناحية الشكل فالشاعر يحاول ان يجعلها لوحة رمزية موحية، ومن ناحية المضمون يطرق الشاعر الموضوعات المحببة إلى النفس وأهمها ذكر النساء^(١٤١). ويمكن دراسة أمثلة لمقدمات قصائد رثاء الإمام الحسينؑ في العصر العباسي على وفق التقسيم الآتي:

أ - المقدمة الطللية:

عُدّ مشهد الطلل بالنسبة الى الشاعر الجاهلي باعثا على استذكار الاحباب الغائبين، فوقف على ديارهم ليناجي ما تبقى من رسومها وآثارها ويكي عندها ويدعو من معه للوقوف والبكاء. وقد استولت هذه الوقفة على معظم مقدمات القصائد في الشعر الجاهلي ((فأول ما يلاحظ فيه ابتدأه بالوقوف على ديار الحبيبات بعد رحيلهن))^(١٤٢). وإذا كان حديث الاطلال نتاجا لحياة البداوة التي لا تعرف الاستقرار فإن تجربة الطلل في الواقع لا تنطبق على الشاعر العباسي لكونه شاعرا حضريا، ((فلا معنى لذكر الحضري الديار الا مجازا لأن الحاضرة لا تسفيها الرياح ولا يحوها المطر إلا أن يكون ذلك بعد زمان طويل لا يمكن أن يعيشه أحد من هذا الجيل))^(١٤٣). وهذا يعني أن بكاء الأطلال ومناداتها والتأسف عليها والتحسر لها قد أصبح (تقليدا فنيا) لدى شعراء العصر العباسي بعد زوال اسبابه وأهمها (البداوة).

وإذا كانت اللوحة الطللية الجاهلية التي أصبحت (تقليدا فنيا) تتصل بالنسيب - أي تعبر عن عاطفتي الفرح والحزن معا -، فإن طلل الرثاء يستبعد الوقوف على لحظات لذة ومرح وصبيانانية وشبق، فهو خالٍ من وصف المرأة، فهي إذا ذكرت كان ذكرها شيئا عابرا، لذلك نفى الشريف المرتضى ما يتبادر الى الذهن من هذه الامور، يقول:

^(١٤٠) الرمزية في مقدمة القصيدة منذ العصر الجاهلي حتى العصر الحاضر، د. أحمد الربيعي، مطبعة النعمان، النجف الاشرف، (١٣٩٣هـ/ ١٩٧٣م): ١١-١٢.

^(١٤١) ظ: الشعر والشعراء، لأبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة (ت ٢٧٦هـ)، تحقيق: احمد محمد شاكر، دار المعارف بمصر، ١٩٦٦م: ٧٤/١ - ٧٥.

^(١٤٢) الشعر العربي بين الجمود والتطور، محمد عبد العزيز الكفراوي، دار نهضة مصر، ط ٢، (١٩٥٨م): ٢٥.

^(١٤٣) العمدة: ٢٢٦/١.

أما ترى الربعَ الذي أقفرا عراه من ريب البلى ما عرا
لو لم أكن صبا لسكانه لم يجر من دمعي له ما جرى
رأيتُه بعد تمام له مُقلبا أبطنه أظهُرا
كانني شكاً وعِلماً به أقرأ من أطلاله اسطُرا^(١٤٤)

يبدأ الشاعر مقدمته الطللية بإثارة سؤال على جهة العرض والتحضيض، وعندئذ يصبح السؤال بعد إثارته (طلليا)، وهو في حقيقته أسلوب شعري يحقق لمقدمة النص تأثيرا استفهاميا بصيغة حوارية مبتعدا عن المباشرة في تقديم النص. والمهم في الموضوع هو إثارة السؤال وليس بالضرورة الحصول على اجابة، لأن السؤال هنا لا يقابل الجواب بالمعنى الدارج لفكرة الحوار، فالشاعر لا يسأل أحد متعينا، وأنه ليس ثمة أحد كائن يجيبه في كل مرة^(١٤٥).

فاللوحة الطللية لا تستعيد تجربة لذة وسرور وهو ومرح يوحي بها المكان للشاعر كما هي الحال في الطلل التقليدي، فالشريف المرتضى يرى في هذا الطلل ما عبر عنه بـ(الانقلاب) في قوله (مقلبا ابطنه أظهرا)، وإذا فهمنا أن لفظة (تمام) تدل على كمال وجمال روحي واطمئنان نفسي، تبين أن وراء رسوم الطلل انقلابا في القيم والمبادئ والأسس الروحية والنظم الإنسانية التي مثلها سكان الربع، الذي أصبح مقفرا علامة على زوال معالم ذلك (التمام) و(الكمال)، وحينئذ يتحول الطلل عند الشاعر إلى (مأساة) الإنسان التي توحى بالقلق والعناء والتأمل في إحياءات (الأطلال)، فالمرتضى يقرأ الطلل (كالسطور) بين شك وعلم وإن تشبيه الطلل الدارس بالكتابة أو السطور من الكتابة^(١٤٦)، يوحي بصمت (الديار) فالدار المقفورة كالسطر المكتوب الدارس لا يعرف مضمونه ومعناه إلا بالقراءة المتأنية، ولعل في ذلك إشارة من الشاعر إلى أن في الطلل رموزا خفية تومئ لذلك (الانقلاب) وتبذل الأحوال (فالشك والعلم) يسوغان قلق الشاعر / الإنسان إزاء الحب المفقود في متاهات الموت من غير أمل في استرجاع ما مضى منه.

ومن المقدمات الطللية قول صاحب بن عباد (ت ٣٨٥هـ):

دِمَمَن عَفْوَونَ بذِي الأراكِ خَلَّفَن قَلْبِي ذا ارتبـاكِ

^(١٤٤) ديوانه: ١٣/٢.

^(١٤٥) ظ: الكلمات والأشياء التحليل البنيوي لقصيدة الإطلال في الشعر الجاهلي، دراسة نقدية، د. حسن البنا عز الدين، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط ١، (١٤٠٩هـ / ١٩٨٩م): ١١٧.

^(١٤٦) ظ: م. ن: ١٢٥.

لهفي على أيامنا والعيش في ذاك الشراك
تدعُ الأحازع للأجبا زع والنباك على النباك
يا دارُ كيف عفت رباك يا دارُ أين مضت مهالك
أم أي خطب بعـدنا أو بعد بعـدهم دهاك^(١٤٧)

نلاحظ أن طلل الرثاء قد تحول تحولاً نوعياً في الرثاء عن طلل الشاعر الجاهلي الذي هو لوحة للصراع مع الطبيعة^(١٤٨) التي مهما كانت قاسية فإنها تبقى بصيص أمل في اللقاء ثانية. وتلاحظ إشارات الحزن العميق في النص في قول الشاعر: (دمن عفون، قلبي ذا ارتباك، لهفي على أيامنا، تدعُ الاحازع للاجازع) وما ورد من جمل استفهامية تثير الغربة والارتباك في قوله: (كيف عفت رباك؟ أين مضت مهالك؟، أي خطب دهاك؟)، لأن الشاعر يسأل من لا يجيب، لذلك لا نلمح لعاطفة السرور أي إشارة تذكر، لأن طلل الموت ينطلق من حركة تأملية تنبع من المشاعر، التي تتوجه إلى الكليات والمبادئ والمثل، وليس إلى الأفراد، فالسخط الفلسفي - مثلاً - لا يؤجّه نحو تصرف شخصي معروف، أو سياسة دولة معينة وغيرها، ولهذا توصف المشاعر التأملية بأنها غير موضوعية في الوقت الذي توصف بأنها غير ذاتية، بمعنى أنها لا ترتبط بالمتأمل نفسه، بمقدار ما ترتبط بالمجموع^(١٤٩)، لأنها تعبير عما يسمى بالمواقف الحدية (Situation limited)، التي تؤلف حدود الحياة الروحية للإنسان، ويبنى عليها اتخاذ القرارات الأخلاقية الحقيقية من خلال إدراك الطبيعة القدرية لهذه المواقف^(١٥٠). ولذلك جاءت الاسئلة في البيت الثالث معبرة عن وطأة الحزن التأملي العميق:

يا دارُ كيف عفت رباك؟ يا دارُ أين مضت مهالك؟

وقد عبر التصريح الجديد في القافية والكثافة الموسيقية المتوازنة بين مفردات البيت عن غموض موضوع التأمل الذي يشبه غموض الأثر الموسيقي، وذلك ما يناسب الندب والنواح وربما الهذيان المعبر عن شدة ذهول الشاعر وشدة انفعاله.

ويستوحي الشاعر من بناء المقدمة الموروثة بعض ملامحها، ولكنه يخلق المقدمة في صورة جديدة يحافظ فيها على الشكل الخارجي ويعدل فيه، ويجدد في تفاصيله وأجزائه، ويولد في

^(١٤٧) ديوان صاحب بن عباد، تحقيق الشيخ: محمد حسن آل ياسين، مؤسسة قائم آل محمد (عج)، إيران، قم، ط ٣، (١٤١٢ هـ): ١٣٥.

^(١٤٨) ظ: وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية، د. نوري حمودي القيسي، دار الكتب الموصل، (١٩٧٤ م): ١٢-١٣.

^(١٤٩) ظ: في الأدب الفلسفي، د. محمد شفيق شيا، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، (١٩٨٠ م): ٢٣٥.

^(١٥٠) ظ: الموسوعة الفلسفية، وضع لجنة من العلماء والاكاديميين السوفياتيين، بأشراف: م. روزنتال، وي. يودين، ترجمة: سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، ط ٥، (١٩٨٥ م): ٥١١.

معانيه^(١٥١)، ويظهر ذلك في قول دعبل الخزاعي:

مدارسُ آياتٍ خلتُ من تلاوةٍ ومنزلٌ وحيٍ مقفّرُ العرصاتِ
لآل رسول الله بالخيفِ من منى وبالركن والتعريفِ والجمراتِ
ديارُ عليٍّ والحسين وجعفر وحمزة والسجادِ ذي الثفتاتِ
ديارٌ عفاها كل جونٍ مبادرٍ ولمْ تعفْ للأيامِ والسنواتِ
قفنا نسألُ الدارَ التي خفَّ أهلُها متى عهدُها بالصومِ والصلواتِ
وأين الأولى شطّت بهم غربة النوى أفانينَ في الآفاقِ مفترقاتِ^(١٥٢)

يلائم دعبل ويناسب بين مرثيه والطلل، فالطلل هنا لم يكن منزلاً دارساً أو داراً مقفراً مثلما هو الموروث من المقدمات الطللية، بل إن الشاعر انتزع خصائص الطلل وملاحمه من سيرة الإمام الحسين □، فكانت عناصره مزاجية للقديم والحديث، فهي (مدارس آيات)، وهي (منزل وحي)، وهي (ديار) مسماة بأسماء أصحابها من الرجال، وهي لم تعفْ للأيام والسنوات، بل عفاها الظلم والحيف، فدعبل يخرج على الشكل الفني لبناء المقدمة الطللية، إلا أن خروجه هذا لم يبعده كثيراً عن أصول بناء هذه المقدمة في خطوطها العامة، فما فعله الشاعر هو ربط تجربة الطلل بقرائن لفظية دلت على تصرفه في بناء المقدمة التقليدية^(١٥٣) فبدلاً من أسماء الأماكن الخاصة المتصلة بحس الشاعر ذكر أسماء شخصيات تاريخية إسلامية إنسانية سامية تتصل بالعالم المفارق للحس، بما يوحي بدلالات روحية، وقد عزز الشاعر إحياءها الروحي بوصلها بممارسات روحية (الصوم والصلاة) وبهذا يمثل فقد هذه الشخصيات أو غيابها، فقدان الصلة بين الأرض والسماء، حتى وجد المتلقي نفسه بين يدي طلل آخر غير طلل (المحبوبة)، لأن اللذة هنا مقلوبة، إنها اللذة بالحرمان من اللذة، فهي أشبه بلذة الصائم التي تتسامى فيها روحه ويرتفع بها عن محددات المادة وقيود الغرائز الحيوانية.

ونجد في رثاء الإمام الحسين □ في العصر العباسي مقدمات طللية من نوع خاص، وهي تجربة

(١٥١) ظ: مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول، د. حسين عطوان، دار الجيل، بيروت، ط ٢، (١٤٠٧ هـ / ١٩٨٧ م): ٢١.

(١٥٢) ديوانه، تحقيق الدجيلي: ١٣١، ظ: الأغاني: ١٣٢/٢٠، ١٦٢، معجم الأدباء إرشاد الأديب إلى معرفة الأريب، ياقوت الحموي الرومي، تحقيق: د. إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط ١، (١٩٩٣ م): ١٢٥٨/٣، تذكرة الخواص المعروف بـ (تذكرة خواص الأمة في خصائص الأئمة)، يوسف بن قزأ المعروف بسبط بن الجوزي (ت ٦٥٤ هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ١، (١٤٢٦ هـ / ٢٠٠٥ م): ٢٢٧. باختلاف في رواية عدد أبيات القصيدة ومطلعها.

(١٥٣) ظ: مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني، د. حسين عطوان، دار الجيل، بيروت، ط ٢، (١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م): ٣٩٧.

(الطلل) المقترنة بالطف والقبور، أي تسمية المكان وتعيينه، فما ان يسمع المتلقي المقدمة يدرك أنه بين يدي لوحة طल्ली خاصة برثاء الحسين □، ومن ذلك قول الصنوبري (ت ٣٣٤هـ):

عوجا بدار الطف بالدار التي ورث الهدى أهلوهُ عن أهليها
نبكي قبوراً إن بكينا غيرها بعض البكاء فإنما نغنيها
نفدت حياتي في شجى وكآبة لله مكتئب الحياة شجيها^(١٥٤)

يخصص الشاعر (الدار)، ويفصح عن مسميات المكان، وحينئذ تتراجع رمزية المقدمة الغامضة لتتسح المجال لتدفق عاطفة الحزن التي لم يجد الشاعر بدا من التعبير عن دقاتها وعمقها الا باستثمار الطاقات الموسيقية للغة، فنلاحظ التكرار الجناسي (نبكي، وبكينا، والبكاء، وأهلوه، وأهليها، وكآبة، ومكتئب، وحياتي، والحياة) فضلا عن الدفق الموسيقي الذي وفره الوصل والخروج في القافية ويلاحظ ان لوحة الطلل في هذه المقدمة تبنى على عناصر خاصة بالواقعة والرثاء، فالدار (الطف) وهي دار وراثة الهدى، ثم إن الوقوف والبكاء لم يكن لاستعادة ذكريات الصبا ولحظات الخلوة مع الحبيبة المفقودة، بل لبكاء القبور التي مثلت النهاية المأساوية للحبيب، وانقطاع الأمل في عودته الى الحياة عند الشاعر، ولذلك يقف الشاعر بين يدي طلل خاص لا يعيد له راحلا، ولا يرسم له أملا قادما، وهكذا تتفد عند هذا الوقوف حياة الشاعر وأمانيه، ولا يبقى لديه سوى الشجى والكآبة لأنه الوقوف بين يدي تجربة الموت والفراق الأبدي. وطلل الرثاء غير منفصل عن مثيره، فالمحبيب فيه أحد معالمه والوقوف فيه يعني الوقوف على المحبوب المفقود نفسه، وبهذا يكون بث الحياة فيه غير آت من استرجاع الماضي، وإنما يكون بانفتاح الماضي والحاضر على المستقبل وهذا لا يتم الا بإسباغ الجانب الروحي على العالم المادي، ومن ذلك قول علي بن حماد العبدي المتوفى أواخر القرن الرابع الهجري:

خايلي عُج بنا نطل الوقوفا على مَنْ نورُهُ شملَ الطفوفا
ونبك لمن بكى جبريل حزناً له ونعاه حيراناً أسيفا^(١٥٥)

يقدم الشاعر طلل الطف في هذه المقدمة، فالطلل مشخّص مصرح به، إنه طلل خاص يتيح للشاعر العمل على رمزية خاصة توحى بانفتاحه على أفق يظهر فيه تداخل ((اللزعة الطبيعية في المثالية، للجسد في النفس، للأرض في السماء، للمتناهي في غير المتناهي، وعبقريّة الفنان هي في

^(١٥٤) ديوان الصنوبري، أحمد بن محمد بن الحسن الضبي (ت ٣٣٤هـ)، حققه: د. احسان عباس، نشر وتوزيع: دار

الثقافة، بيروت، لبنان، (١٩٧٠م): ٥١١، أدب الطف: ٢/٢٢.

^(١٥٥) أدب الطف: ٢/١٨٧.

القدرة على رؤية المثل الأعلى في الواقع، والواقع في المثل الأعلى^(١٥٦)، وهكذا يمكن أن يشرف الشاعر على ادراك سر الخلود والتجدد والبعث، لكن أسر العاطفة حدد من ملامح هذا الإحياء العالي فقصره على البكاء الخاص؛ لأن موضوع الطلل موضوع خاص، فكان شمول النور باعثاً على شمول البكاء لعالم الأرض وعالم السماء، ليسبع هالة عاطفية مقدسة ترتقي بسمة فعل البكاء عن المؤلف، وهذا يؤيد أن باعث الوقوف والتجربة التي يحياها الشاعر تختلف عن أنماط الوقوف والبكاء الموروثة التي لا نجد فيها البعد الديني الغيبي المتمثل ببكاء جبريل □ مثلاً.

وخلاصة القول إن مقدمات الرثاء التي استعملت الطلل قد حدث فيها تجديد فني في الشكل عبر عنه الشاعر باستثمار الطاقات الموسيقية التي تولد إحساساً يتغلغل بعيداً وراء مستويات الفكر والشعور الواعيين^(١٥٧)، وعلى مستوى المضمون بتداخل الحسي بالروحي.

ب - مقدمة النسيب:

عُدَّ النسيب جزءاً أصيلاً من مقدمات القصائد في الشعر العربي ((وللشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب لما فيه من عطف القلوب واستدعاء القبول بحسب ما في الطباع من حب الغزل والميل إلى اللهو والنساء....))^(١٥٨)، ولهذا رأى ابن رشيق القيرواني أن مقدمة النسيب لا تصلح مقدمة لغرض الرثاء، وذلك في قوله: ((وليس من عادة الشعراء أن يقدموا قبل الرثاء نسيباً كما يصنعون ذلك في المدح والهجاء))^(١٥٩). ولعل في قول ابن رشيق ما يؤيد رؤية الباحث التي رآها في المقدمة الطللية التقليدية، ولهذا جاء النسيب على وفق مذهب متفرد خاص، سنتبين معالمه في أثناء البحث، يقول طلائع بن رزيك (ت ٥٥٦هـ):

يا للرجال لمـدنفـ مجـهـود	لم يـؤتـ من هـجر وطول صـدود
نظر الغزال فما يُغرّ بسحر ذا	كـ اللـحـظ منـه ولا بحسن الجـيد
هذا ولم يعلق بذات مؤالف	ومعـاطفـ وروادف ونهـود
لكنـه غمـاً وحزنـاً مثـل مـن	غلبت عليه سـلافة العنقـود ^(١٦٠)

^(١٥٦) مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا، ج. نيروبي، ترجمة: د. عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ٢، (١٩٨٠م): ٣٧/٢.

^(١٥٧) ينظر: ت. س. إليوت، الشاعر الناقد، ف. أ. ماثيسن، ترجمة: د. إحسان عباس، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، نشر بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت، نيويورك، (١٩٦٥م): ٤٠.

^(١٥٨) العمدة: ٢٢٥/١.

^(١٥٩) م. ن: ١٥١/٢.

^(١٦٠) ديوان طلائع بن رزيك الملك الصالح، جمعه وبوبه وقدمه: محمد هادي الأميني، منشورات المكتبة الأهلية، لصاحبها السيد

تقوم مقدمة النسب على نفي العلاقة بين أوصاف غزلية وحال (الرجل) المدنف المجهود، فالرجل ينظر ولكنه لم يتأثر بتلك الأوصاف، فالنسب هنا قائم على نفي الغزل أو المرأة، لأن الشاعر وازن بين المرأة التي تمثل لديه رمزا للذة والجمال والولادة، والمأساة التي تمثلت في الانشغال بهم أكبر من الهموم الذاتية الخاصة، فرجحت كفة المأساة، والمهم أن الشاعر قدم النص بمقدمة نسب لا تستدعي غزلا، ولا تستعيد ميلا إلى اللهو والنساء، وإنما تعبر عن تجربة الحب المفقود فقدًا خاصا لا رجعة فيه ولا أمل في عودته، لأن الموت هو الراحل بالحب في قصيدة الرثاء، وحينئذ فلا يمكن عزل المقدمة عن جو القصيدة العام، فثمة خيوط خفية موحية وجو نفسي عام وعواطف تثير سرد أحداث القصيدة وتؤثر فيها^(١٦١). ويقدم الشريف المرتضى لإحدى قصائده بمقدمة نسبية راثيا للإمام الحسين □:

هل أنت راثٍ لصبِّ القلب معمودٍ	دوي الفؤادِ بغيرِ الخردِّ الخودِ
ما شفةً هجرُ أحبابٍ وإن هَجروا	من غيرِ جرمٍ ولا خلفِ المواعيدِ
وفي الجفون قذاةً غيرُ زائلةٍ	وفي الضلوع غرامٌ غيرُ مفقودِ
يا عاذلي ليسَ وجدٌ بتُّ أكتُمهُ	بين الحشا وجدٌ تغنيفٍ وتقنيدِ
شربي دموعي على الخدين سائلةً	إن كان شربكُ من ماءٍ العناقيدِ
وقد قضيتَ بذاك العذل مأربةً	لو كان سمعي عنه غيرُ مسدودِ
تلومني: لم تصبك اليومَ قاذفتي	ولم يعدكُ كما يعتادني عيدي ^(١٦٢)

ينطلق المرتضى في مفتتح قصيدته من نقطة الاستفهام، ثم ينشئ مقدمة قائمة على أساس حوار بين الشاعر والآخر، ويختبئ الشاعر أول برهة خلف النص جاعلا منه قناعا يحاول من خلاله احتواء المقدمة وتحويل مسارها فيما بعد إلى الرثاء^(١٦٣)، وهكذا نجد المرتضى يسخر النسب في تجربة يتناقص فيها الإحساس بالمرأة ويتلاشى بعد أن ينحسر وجود المرأة بوصفها رمزا للخصب والولادة والتجدد أمام انتصار الموت على الحياة، ولهذا يقوم النسب في هذه المقدمة على استبعاد عنصر اللذة، إذ يجد فيه المحب لذة في الهم والهجر وإخلاف المواعيد، فما أن يلتقي المحب حبيبته حتى ينطفئ الوجد ويفقد الغرام كثيرا من لواجه.

ولعل من الشعراء من يجد في النسب منفذا للتعبير عن معنى الألم والأسى، الذي يلزم فيه المحبوب؛ لأنه لم يشارك حبيبته فيه، فيناسب بذلك الرثاء في رسمه لصوره الباكية الحزينة، ومن ذلك

شمس الدين الحيدري، مطبعة النعمان، النجف الاشرف، ط ١، (١٣٨٣هـ/١٩٦٤م)، ص ٧٠.

^(١٦١) ط: البناء الفني في شعر الهذليين دراسة تحليلية، د. إياد عبد المجيد السامرائي، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، (٢٠٠٠م)، ص ١٥.

^(١٦٢) ديوانه: ٣٩٩/١؛ أدب الطف: ٢٧٨/٢.

^(١٦٣) ط: أقنعة النص قراءات نقدية في الأدب، سعيد الغانمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، (١٩٩١م)، ص ٦.

قول علي بن حماد العبدي:

أسايلتي عما ألقى من الأسى سلي الليل عني هل أجنُّ إذا جنّا؟
ليخبرك أني فنون من الجوى إذا ما انقضى فنَّ يوكل لي فنا
وإن قلت: إنَّ الليل ليسَ بناطق قفي وانظري واستخبري الجسد المضى
وإن كنت في شكٍ فديتك فاسألِي دُموعي التي سالت وأقرحت الجفنا
أحببتا لو تعلمون بحالنا لما كانت اللذات تشغلكم عنا
تشاغلتم عنا بصحبة غيرنا وأظهرتم الهجران ما هكذا كُنا^(١٦٤)

فالنسيب يصور مأساة حبيب مفجوع بفراق أحبته، وتأتي تجربة الأوبة في الرثاء، على هيئة حوار بين الشاعر والسائلة عن حزنه، التي لا يعطيها الشاعر مجالا للحوار والاستفهام والرد، حتى جعلها شخصية ثانوية، إنها مجرد مثير خارجي يحرك المشاعر ويستفز الشاعر، في حين يصب اللوم على الحبيب الذي لا يحب إلا نفسه، فهو منشغل بالذات، ولم يشارك حبيبه في مأساته فأظهر الهجران وتشاغل بصحبة آخر، وهنا يتبين مفترق الطرق بين النسيب التقليدي والنسيب المتضمن معنى الهجاء، وحينئذ يتفاعل الرثاء بواقع الحياة ويعبر عن هموم الشاعر ومشاعره عن طريق الحزن واللوعة والتحسر والبكاء^(١٦٥).

ج - مقدمة الطيف:

الطيف تصور ذهني، يحاول الشاعر فيه رسم زيارة الحبيبة الممتنعة في الواقع خيالاً فيميل عندئذ إلى تكوين هذه الزيارة في عالم من الرؤيا الخيالية، لأن الخيال مرتبط بواقع الزمن وروحه ونـبـض العـصـر حتـى فـي أقـصـى أشـكـال الفـن الرمزية، وهذا يدل على اتصال الخيال باتجاهات الحياة الاجتماعية^(١٦٦)، أي أن مقدمة الطيف امتداد يصور شدة وطأة المأساة التي أقصت المرأة سابقاً، ولكن بدأت فكرة المقدمة الرمزية تتعمق أكثر إذا دققنا بالأمر وتعمقنا سيكولوجيا، وهو ما يسمى بـ(الرمز الحلمي)^(١٦٧)، الذي يعني أن السلطة قد فرضت على المجتمع تأثير الإقصاء النفسي، وإن هذا سيؤدي إلى أمرين: إما إلى رفض المرأة من الواقع النفسي أو محاولة إثبات الفحولة على نحو رمزي حلمي لغرض التعويض بالحلم

^(١٦٤) أدب الطف: ١٦٨/٢.

^(١٦٥) ظ: التحليل النقدي والجمالي للأدب، د. عناد غزوان، سلسلة كتب شهرية، تصدر عن دار آفاق عربية للصحافة والنشر، بغداد، العراق، (١٩٨٥م): ٢-٣.

^(١٦٦) ظ: قضايا الإبداع الفني، د. حسين جمعة، منشورات دار الآداب، بيروت، ط ١، (١٩٨٣م): ٨١.

^(١٦٧) ظ: نظرية الأدب، تيري إيجلتون، ترجمة: ثائر ديب، دراسات نقدية عالمية (٢٩)، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، (١٩٩٥م): ٢٦٧.

أو بالطيف، ولكن إذا ظلت الرقابة قوية فسيقتصر التعبير على رفض المرأة، أي امتداد الرقابة إلى اللاوعي والحلم الفني لاحقاً، وذلك ما نجده في قول مهيار الديلمي (ت ٤٢٨ هـ)، وهو يرثي الإمام الحسين □ :

يُزَوَّرُ عَنْ حَسَنَاءَ زُورَةٍ خَائِفٍ تَعْرِضُ طَيْفَ آخِرِ اللَّيْلِ طَائِفٍ
فَأَشْبَهَهَا لَمْ تَغْدُ مَسْكَاً لِنَاشِقٍ كَمَا عَوَدَتْ وَلَا رَحِيقاً لِرَاشِفٍ
قَصِيَّةُ دَارِ قَرَبِ النَّوْمِ شَخْصَهَا وَمَانَعَةٌ أَهَدَتْ سَلامَ مَسَاعِفِ^(١٦٨)

يبدأ المشهد الطيفي في هذه المقدمة من حركة الانحراف التي يقوم بها رجل مستتر تقديره (هو) على أثر زيارة طيف الحسناء له، ولعل مقدار انحراف الرجل يقاس بمقدار الخوف الذي تملكه من ذلك الطيف، وهو إشعار بشدة الانحراف والانصراف عن طيف الحسناء مع أنها حسناء، وهذه مسألة أولى، أما المسألة الثانية فهي أن الشاعر ينفي علاقته بالحسناء بعد أن فقدت علامتيها (المسك والخمر)، وهذا يعني أن الطيف قد تحول إلى مجموعة عناصر شعورية وذهنية وواقعية.

والحسناء في الطيف قصية، أي بعيدة، قرب النوم شخصها وهي مسألة ثالثة، وهذا وصف أول للحسناء، والوصف الثاني هو أنها مانعة أي ممانعة، لذا تهدي سلامها في صورة المساعف، الذي يواتي لحظات ثم ينصرف، وهي مسألة رابعة. ومن المسألة الأولى والثالثة تظهر النتائج الآتية: الانحراف، والخوف، وبعد الدار، ومن المسألة الثانية والرابعة: التباس، وممانعة، وسلام غير نافع.

وهذا يعني أن الطيف في هذه المقدمة كان مخيفاً متحولاً عن المسار الغزلي إلى مسار الإخافة والرفض بعد أن افتقد الشاعر فيه لذة اللقاء لما فيه من خوف ورعب ورقابة والتباس تمتد إلى أعماق اللاوعي لتقصي المرأة عن المضامين الطيفية المحببة إلى النفس إلى تعبير عن التنفيس عن المكبوت.

ويقول الشريف الرضي (ت ٤٠٤ هـ)، راثياً:

وَرَاءَكَ عَنْ شَاكٍ قَلِيلِ الْعَوَائِدِ تَقَلَّبُهُ بِالرَّمْلِ أَيْدِي الْأَبَاعِدِ
يُرَاعِي نَجُومَ اللَّيْلِ وَالْهَمَّ كَلِمَا مَضَى صَادِرٌ عَنِّي بِأَخْرَ وَارِدِ

^(١٦٨) ديوان مهيار الديلمي، شرحه وضبطه: أحمد نسيم، مؤسسة الاعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط ١، (١٤٢٠ هـ / ١٩٩٩ م): ٥٧٦/٢؛ أدب الطف: ٢/٤٣٠.

توزع بين النجم والدمع طرفه بمطروفة إنسانها غير راقد
وما يطيبها الغمض إلا لأنه طريق إلى طيف الخيال المعاد
ذكرتكم ذكر الصبا بعد عهده قضى وطراً مني وليس بعائد
إذا جانبوني جانباً من وصالهم علقْتُ بأطراف المني والمواعِد^(١٦٩)

يقف الشاعر أمام شخصه، يتأمل فيه شخصية (متحركة/صامتة) تعاني مظاهر الحزن والكمد، وهي شخصيته الواقعية التي تسمى (أنا الشاعر)، وهناك شخصية شعرية (ثابتة/ناطقة) تعيد صياغة مشاهد حركة الشخصية الأولى شعراً في القصيدة وتصورها، وهي (أنا الشعر)^(١٧٠). ونجد في هذا الطيف أنه تصور حلم شارد لا يعود، وقد أكد نفي العودة بالباء الداخلة على خبر (ليس)، في قوله (ليس بعائد)، فالشاعر يتحدث بلغة الإقصاء النفسي أيضاً، فالتعويض يمكن أن يعود، ولكن في الحلم حسب، أي عند غياب الرقابة، وهذا ما لم يحدث؛ لأنه ليس بعائد، ولأن التذكر متعلق بالتمني، والتمني يأتي مع المستحيل، لذا يقف الشاعر في طيفه الشعري هذا، هو والشعر ((والشعر في كل هذا إنما يعتمد الخيال أو الوهم، طاقة في التحليل والتركيب ثم الخلق))^(١٧١).

د - مقدمة الشيب:

من منافذ المرور إلى موضوع الرثاء، مقدمة الشيب، التي تمثل نوعاً من التعبير عن معاناة الذات الإنسانية وآلامها، بعد أن وهن العظم واشتعل الرأس شيباً، ومن المؤلف أن يستذكر الشاعر سني شبابه ونضارة عمره، وفقدانه أجمل أيام حياته وأحلاها، وعندئذ يصبح الشيب علامة على النهاية، وحديثاً عن العناء والفناء، وموعداً للقاء الأجل. وإذا كان لحديث الشيب هذا التشاؤم والتطير^(١٧٢)، فقد استغل الشعراء ذلك وربطوا بينه وبين الرثاء، لما يضم الرثاء من معاني التشاؤم والجزع وانقضاء الأشياء واختلاف الأيام وصروف الدهر، فضلاً عن علاقة الشيب بالموت وانصراف الحياة وأفولها. ووردت مقدمة الشيب في رثاء الإمام الحسين □ على مستويين هما:

المستوى الأول: مقدمة الشيب المبكر: وهو الشيب الناشئ من وطأة الحوادث لأسباب

إنسانية تتعلق بالتأثر بمأساة المرثي والوقائع المرتبطة به، ومنه قول صاحب بن عباد:

^(١٦٩) ديوان الشريف الرضي (ت ٤٠٤ هـ)، صححه على عدة نسخ معتبرة، وشرح ألفاظه الغريبة: أحمد عباس

الأزهري، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان (د.ت.): ٢٨١/١، أدب الطف: ٢١١/٢.

^(١٧٠) ظ: أقنعة النص: ٦٢.

^(١٧١) دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، محمد مبارك، منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، سلسلة

الكتب الحديثة (٩٥)، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٦ م: ٨٣.

^(١٧٢) ظ: سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد (ت ٤٦٦ هـ)، صححه وعلق عليه:

عبد المتعال الصعيدي، مطبعة محمد علي صبيح، مصر، (١٩٥٣ م): ٢١٥.

شَيْبٌ لَغِيرِ أَوَانِهِ يَعْتَادُ دَاءٌ وَلَكِنْ أَبْطَأَ الْعَوَادُ
 قَبْلَ الْبَيَاضِ وَكَمْ بِقَلْبِكَ عِبْرَةٌ هِيَهَاتَ أَنْ يَزْعَ الْبَيَاضُ سَوَادُ
 لَوْ دَامَ مَعْتَرِضُ الْقَتِيلِ بِحَالِهِ لِرُضِيَّتِهِ لَكِنَّهُ يَزْدَادُ
 أَوْ كَانَ يَرْضَى بِالشَّبَابِ مِرَافِقاً لَقَتَعْتُ لَكِنْ جَنَدُهُ أَبْرَادُ
 أَوْ لَمْ يَكُنْ فَقَدْ الشَّبَابُ نَقِيصَةً لَمْ تَشْمَتِ الْأَعْدَاءُ وَالْحَسَادُ^(١٧٣)

يشكو الشاعر من الشيب المفاجئ المبكر، ولعل في هذا إشارة واضحة الى أن أوان الشيب الحقيقي غير حاضر، لحضور زمان نفسي شديد الوطأة أدى إلى الشيب المبكر. ومن مقدمات الشيب المبكر أيضاً قول الشريف المرتضى:

وخطوبٍ معضلاتٍ بثنَ ينسين الخطوبِ
 شَيِّبَتْ مَنِّي فَوْدِي يَ وَلَمْ آتِ الْمَشْيِبَا^(١٧٤)

فابيضاض الشعر المفاجئ دال على معاناة الشاعر وانفعالاته الشديدة بهول مأساة المرنثي^(١٧٥)، فالحزن المكثوم داخل النفس بان في فودي رأس الشاعر شيباً، وإن لم يحن موعد الشيب وزمانه، وهذا يدل على شدة وطأة المأساة على الشاعر بيوم الطف^(١٧٦)، ولعل الشاعر أفاد من الموروث الديني، كما في قوله تعالى: ﴿فَكَيْفَ تَتَّقُونَ إِنْ كَفَرْتُمْ يَوْمًا يَجْعَلُ الْوِلْدَانَ شِيبًا﴾^(١٧٧).

المستوى الثاني: مقدمة الشيب الطبيعي: وهو الشيب المعبر عن معاناة الذات الإنسانية عند تقدم العمر والإيذان بنهاية الحياة، ويكون حينئذ تجربة مرة عند الشعراء ينفثون فيها آلامهم ويتمثلون ذكرياتهم، ويرددونها في مقدمات قصائدهم لأنها تعبر عن تجربتهم أولاً، ثم لينفذوا منها إلى موضوعاتهم ثانياً^(١٧٨)، على نحو ما نجده عند زهير بن أبي سلمى في قوله:

^(١٧٣) ديوانه: ١٢٠.

^(١٧٤) ديوانه: ٥٧/١، أدب الطف: ٢٦٠/٢.

^(١٧٥) ظ: مع الطب في القرآن الكريم، د. عبد الحميد دياب ود. أحمد قرقوز، مؤسسة علوم القرآن، دمشق، بيروت، ط١، (١٩٨٤م): ٦٤.

^(١٧٦) يقول الشاعر:

إِنَّ يَوْمَ الطِّفِّ يَوْمٌ كَانَ لِلدِّينِ عَصِيبَا
 لَمْ يَدْعُ فِي الْقَلْبِ مَنِّي لِلْمَسْرَاتِ نَصِيبَا

ديوانه: ٥٧/١.

^(١٧٧) المزمّل: ١٧.

^(١٧٨) ظ: مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، د. حسين عطوان، دار الجيل، بيروت، ط٢، (١٤٠٨هـ - ١٩٨٧م): ١٤٩.

سئمت تكاليف الحياة ومن يعيش ثمانين حولاً - لا أباً لك - يسأم^(١٧٩)

وورد هذا النوع من مقدمة الشيب في قول علي بن حماد العبدي، راثياً الحسين □:

أتشبيباً وقد لاح المشيبُ	وشيبُ الرأس منقصةً وعيبُ
بياضُ الشيب عند البيض عارٌ	وداءٌ ماله أبداً طيبُ
وما الإنسان قبل الشيب إلا	سديدٌ قوله سهمٌ مصيبُ
فإن نزل المشيب فذاك وعظٌ	نذيرٌ بعده الحتفُ القريبُ
وليسَ اللهوُ يجمعُ والتصابي	إذا ولَّى الشبابُ ولا يطيبُ
فكفِّي هذه واليك عني	فما يغتربُ بالدنيا لبيبُ
دعيني من دلالك والتمني	فلي جدّ تولاهُ الشحوبُ
ولي بالغاورية عنك شغلٌ	بأشجان لها كبدي تذوبُ ^(١٨٠)

فالشاعر يمر بتجربة الشيب الواقعي، وهو يقف حيالها قلقاً متوجساً من الحتف القريب، ويظهر هاجس الاضطراب عند الشاعر في تكرار مفردة الشيب خمس مرات في أربعة أبيات، لكن هذا لا يمنع الشاعر من الحنين إلى أيام شبابه ومحاولة استعادة بعضها بمغامرات جديدة، فهو في حال صراع، ويأتي حدث الطف حاسماً هذا الصراع لصالح المأساة بكل أبعادها على ذات الشاعر، وكذلك يقول صاحب بن عباد:

مشيبٌ عراه لو يدوم مشيبٌ	مشيبٌ به ثوبُ الرشادِ قشيبٌ
مشيبٌ ولكن يخلق المرء عنده	ويلقى ضروب الأتس وهو مريبٌ
مريبٌ إذا قيل هل تذكرُ الظبا	وعهدي بجنب الجانبين يطيبُ
يطيبٌ وتعدّد كزورة معجبٍ	لعاشقه والزور منه عجيبُ
عجيبٌ وكم حئت لزورته الدجى	فؤاداً سقيماً أو يكون طيبُ
طيبٌ ولكن الحبيب طيبٌ به	يناديه من يهوى وليس يجيبُ ^(١٨١)

امتزج شيب صاحب بن عباد في هذه المقدمة امتزاجه بذكريات الأنس الفائتة، والمشيب هنا يلبس الشاعر ثوب الرشاد الجديد، يؤلف بداية عهد جديد، إلا أن الشاعر يخلق ويبلّ (ويلقى ضروب الأتس وهو مريب)، فالسؤال عن ذكرى الظباء يهيج لديه جملة من الذكريات فيقع في

^(١٧٩) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، صنعة أبي العباس أحمد بن يحيى ثعلب، شرح وتحقيق: أكرم البستاني، الدار

القومية للطباعة والنشر، القاهرة، (١٣٨٤هـ/١٩٦٤م): ٢٩.

^(١٨٠) أدب الطف: ٢/١٩٥.

^(١٨١) ديوانه: ١٦٥.

الاضطراب والريبة لوقوعه بين عهدين مختلفين، ولعل هذه الرمزية التي تحملها المقدمة تشير الى حدة التضاد بين الحياة والموت التي يدل عليها مضمون الرثاء، فتجربة الشاعر في الشيب تمثلت لديه في تجربة الموت عند المرثي، وإذا كان الشاعر يلقي الأطباء وضروب الأنس وهو مريب في تجربة الشيب فإنه يلقي مأساة كربلاء وفي قلبه لهيب، وهو قوله:

لهيبٌ بقلبي حينَ أذكرُ كربلا فيهلكني بعدَ النحيبِ نحيبٌ

فالريبة تحققت بذكر الأطباء، واللهيب تحقق بذكر كربلاء، ومثلما لم يكن في مقدمة الشيب ما يرمز لاستعادة العهد الماضي والأيام الخالية، فإن في ذكر كربلاء النحيب بعد النحيب حتى الهلاك، أي الموت، وهي النهاية لهرم الحزن وشيب التفجع والبكاء.

٣- حسن التخلص:

إذا ما انتهى الشاعر من مقدمة القصيدة انتقل من موضوع الى آخر، ومن معان الى أخرى، وهو انتقال تفرضه حاجة التعبير والاختلاف بين معنى وآخر، أو حتى بين الأوجه المختلفة للمعنى الواحد، اذ يعبر عنه بأكثر من شكل.

ويستند الشاعر في هذا الانتقال الى ملكة فنية تعينه على الخروج من المقدمة الى ما يليها من غير اشعار المتلقي، فإذا كان الخروج من دون اتصال بين المقدمة والموضوع سمي الخروج المنفصل أو المنقطع، أما اذا توافر الاتصال بين المقدمة والموضوع أطلق عليه الخروج المتصل^(١٨٢).

ويحاول البحث دراسة حسن التخلص في بناء القصيدة المكتملة في رثاء الإمام الحسين □ في العصر العباسي أخذا بالحسبان دراسة حسن تخلص في قصيدة الرثاء، ومن المتوقع أن يكون للتخلص في الرثاء نمطه وأسلوبه ومعانيه الخاصة ((لأن لكل لغة أدبية مستواها الفني الخاص الذي يمثله النص/المنتج الفني على وفق أصول تلك اللغة، وبذلك فإن واقع الكلمات أو الألفاظ في أي لغة هو معنى محدد بفكرة محددة))^(١٨٣)، وفيما يأتي نقرأ تخلص بعض نصوص الرثاء، يقول مهيار الديلمي من قصيدة في رثاء الحسين □ مطلعها:

مشينَ لنا بينَ ميلٍ وهيفٍ فقلُ في قناةٍ وقلُ في نزيِفٍ

ويتتابع النسيب بيتا بيتا إلى أن يخاطب الشاعر خليليه بصيغة التخلص الجاهلية فيقول:

نعم ودعا ذكرَ عهدِ الصبا سيلقاهُ قلبي بعهدٍ ضعيفٍ

فصيغة (دع ذا) من صيغ التخلص الموروثة، ومنها ينتقل الشاعر من مقدمة النسيب الذاتية الى

(١٨٢) ط: مقدمة القصيدة في العصر العباسي الثاني: ٣٨٦.

(١٨٣) أسفار في النقد والترجمة، د. عناد غزوان، دار الشؤون الثقافية العاملة، بغداد، ط ١، (٢٠٠٥م): ١٢٥.

الغرض الرئيس قائلًا:

بآل عليّ صروفُ الزمان بسطنَ لساني لذمّ الصروف^(١٨٤)

ويظهر أن الشاعر يستوحي زمنا شعريا ماضيا في النسب ليعيش لحظاته الفائتة في هذا الوقت من زمن الشعر، فإذا حان له وقت التخلص بادر الى التمهيد بحديثه مع خليليه لينتقل بعدها الى الرثاء بثوب جديد، ولسان آخر وزمان مغاير تاركا خليليه وراء ظهره لينفرد وحده في حديث الرثاء، وكأن استدعاء الخليل أو الخليلين جاء من احساس الشاعر بأن لحظة الانتقال من النسب الى غرض الرثاء تحتاج الى حوار درامي، ولكن لا نجد حوارا ولا صراعا وليس هناك نمو في شخصية الخليل إنما استعمله الشاعر أداة سحرية للتخلص، لذا مال شعراء الرثاء الى الانتقالات المفاجئة والسريعة في النص من المقدمة إلى الغرض، وبسبب استمرار الشعور الحزين بين المقدمة والغرض، تلك المقدمة التي اقصيت عنها المرأة، فلا توحى باستحضار المسرات الفائتة، ويقول الشريف المرتضى في قصيدة مطلعها:

يا ديارَ الأحبابِ كيفَ تحـ وولتِ قفارا ولم تكوني قفارا
ومحت منك حادثات اللـ يا لي رغم أنفي الشموس والأقمار

ويستمر الشاعر في وصف الديار وخلوها من أهلها إلى أن يخاطب خليله قائلًا:

يا خليلي كُنْ طائعا لي ماد متَ خليلا وإن ركبْتَ الخطارا
ما أبالي فيك الحذارَ فلا تخـ شَ إذا ما رضيتُ عنكَ حذارا

وبعد هذا الخطاب الذي ينبئ بوجود رحلة حذر وخطر يتخلص الشاعر إلى غرضه قائلًا:
عُج بأرض الطفوف عيسك واعقـ لهنّ فيها ولا تجزهنّ دارا
وابك لي مسعداً لحزني وامنحـ حنيّ دموعاً إن كُنّ فيك غزارا^(١٨٥)

ومن الجدير بالذكر أن الشريف المرتضى قد اتبع النمط الموروث في بناء قصيدته بداية بالمقدمة الطللية الى وصف الرحلة نهاية ببلوغ أرض الطف التي مثلت هدف الشاعر وغايته، وخليله معه، وقد واجها المخاطر الى أن وصلا أرض الطف، وهنا دعا الشاعر خليله للوقوف عندها والبكاء بدموع غزار على ما جرى فيها، وهذه المعاني من الموروث التقليدي للقصيدة العربية، أطلالا ورحلة وراحلة ووقفا وبكاء، إلا أن الشاعر لم يذكر ألفاظا مثل: (دع ذا، ودع

(١٨٤) ديوانه: ٥٧٨/٢-٥٧٩.

(١٨٥) ديوانه: ١٧/٢؛ أدب الطف: ٢٨١/٢.

ذكر ذا...) كما هو المعهود في تخلص المتقدمين^(١٨٦)، لأن الغرض هنا يستوجب استمرار العناء والشقاء ومتابعة الرحلة الى ارض الطفوف، تلك الرحلة التي تبدأ حزينة وتنتهي الى نهاية حزينة أيضا، فاجتماع الشاعر ولقائه بديار الأحباب وهم قتلى، يمثل لحظات درامية حرجة تتطلب سبر غور النفس وامكانية للتعبير عن أدق الخلجات قد لا نجدها عند كثير من الشعراء الغنائيين، لذلك جاء حسن التخلص بصيغة الأمر والنهي في الأفعال (كن، واعقل، ولا تجز، وابك، وامنحي، وعج) الى غير ذلك بدلا من (دع ذا، أو دع ذكر ذا) وهي صيغ أمر أيضا ولكنها تشير الى عدم استمرار الشعور المنسجم، ففي قصيدة المدح تؤدي هذه الألفاظ تحولا من حال الحزن إلى الفرح، في حين في قصيدة الرثاء تؤدي إلى استمرار عاطفة الحزن والملازمة له. ويقول الشريف المرتضى أيضا:

حلفتُ بمن لا ذنُ قريشُ ببيتِه وطافوا به يومَ الطوافِ وكَبَروا

وبالحصيات اللاتي يقذفن في منى وقد أمّ نحو الجمرة المتجمّـر
ووادٍ تذوقُ البزلُ فيه حمامها فليسَ به إلا الهديّ المعفـر

ويستمر القسم عند الشاعر الى أن يقول:

ويومَ وقوفِ المحرمينَ على ثرى تطاحُ به الزلاتُ منهمُ وتُغفرُ
أثوهُ أسارى الموبقاتِ وودّعوا وما فيهمُ إلا الطليقُ المحرّرُ

ثم يعلن الشاعر جواب قسمه المكرر في جملة واحدة تمثل تخلصا فنيا بعد أن صنع تقديمًا شعريًا قسما مؤثرا ، فيقول:

لقد كُـسرتُ للدينِ في كربلا كسائرُ لا تُوسى ولا هي تُجَبَرُ^(١٨٧)

فالتخلص كان مفاجئا، لأنه اشتغل على جملة واحدة هي جملة جواب القسم، وقد أطل جملة القسم ليأتي الجواب مفاجئا، فالإطالة تفيد هذا الأسلوب الذي يمكن تسميته بأسلوب إطالة المبتدأ للتشويق الى الخبر فيكون وقعه مفاجئا، وكذلك توقعنا في الرثاء، لأن الشاعر يعيش تجربة بين عالمين متناقضين هما الحياة والموت، ولا يستطيع أن يعبر الهوة بينهما بتأن وتدرج فني، فيميل الى ردم الهوة بالسرعة والمفاجأة بالانتقال من المقدمة الذاتية الى الغرض الرئيس. ومن ذلك قول علي بن حماد

(١٨٦) ظ: كتاب الصناعتين: ٤٥٢.

(١٨٧) ديوانه: ٧٥-٧٦؛ أدب الطف: ٢٧٧/٢.

العبدى:

أرى الصبرَ يَفْنَى والهمومُ تَزِيدُ وجسمي يبلى والسقامُ جَدِيدُ
إذا ما تَعَمَّدْتُ السَّلْوَ لَخَاطِرِي أباهُ فَوَادٌ لِلْهَمومِ عَتِيدُ
وَذَكَّرَنِي بِالْحَزَنِ وَالنُّوحِ وَالْبُكَاءِ غريبٌ بِأَكْنَافِ الطُّفُوفِ فَرِيدُ
يُودَعُ أَهْلِيهِ وَدَاعَ مَفَارِقِ لهمْ أَبَدَ الْأَيَّامِ لَيْسَ يَعُودُ^(١٨٨)

يلاحظ الانتقال السريع المفاجئ من المقدمة الذاتية التي جاءت مشحونة بانفعال الشاعر وشكواه الى الرثاء بما ينبئ بهياج نفسي عند الشاعر ورؤية غير مستقرة، فالشاعر يطلب لنفسه الاطمئنان والاستقرار فلا يجده، بل يأبى عليه قلبه ذلك، لأنه في موقف تصوير مأساة المرثي في الانفصال عن الحياة والالتحاق برحلة الموت، ولما كانت هذه الانتقالة من عالم الى عالم آخر يناقضه مبهمة مفاجئة اضطرب الشاعر في النص، وفقد توازن أقسام القصيدة تبعاً للموقف الذي أراد التعبير عنه، فهناك من القصائد التي تغطي عليها العاطفة في النص، حتى اذا ما أراد الشاعر الانتقال الى الغرض انقطع الاتصال بين المقدمة والموضوع، وفقدت القصيدة توازنها في البناء، وبان الخلل، ومن ذلك قول احمد بن أبي منصور القطان (ت ٤٨٠ هـ) من قصيدة أولها:

يَا أَيُّهَا الْمَنْزَلُ الْمَحِيلُ غَائِثُكَ مَسْتَحْفَرٌ هَطُولُ

إلى أن يقول:

أَنْحَلْ جَسْمِي هَوَاكَ حَتَّى كَأَنَّهُ خِصْرُكَ النَحِيلُ
يَا قَاتِلِي بِالصَّدُودِ رَفَقاً بِمَهْجَةٍ شَفَّاهَا غَلِيلُ
غَصْنٌ مِنَ الْبَانِ حَيْثُ مَالَتْ رِيحُ الْخَزَامِيِّ بِهِ يَمِيلُ
يَسْطُو عَلَيْنَا بِغَنَجٍ لَحْظٍ كَأَنَّهُ مَرْهَفٌ مَصْقُولُ

وبعد هذا المد العاطفي المتصاعد الذي بلغ ذروته يفاجئ الشاعر متلقيه فيقول:

كَمَا سَطَّتْ بِالْحَسِينِ قَوْمٌ ارْأَدْلُ مَا لَهُمْ أَصُولُ^(١٨٩)

وهكذا يشعر المتلقي باختلال البناء الفني بين المقدمة التي أخذت مساحة واسعة من النص، والموضوع الذي تراجع أمام طغيان العاطفة الفردية عند الشاعر، فجاء الانتقال في التخلص مشعرا بالانفصال بين أجزاء النص يجعل المقدمة شيئاً والتخلص شيئاً آخر.

٤- الخواتيم:

^(١٨٨) أدب الطف: ١٩٧/٢.

^(١٨٩) م.ن: ٣٢٥/٢.

بعد أن يلج الشاعر غرضه ويتمكن من معالجته يميل الى وضع خاتمة أو نهاية له، وتمثل تلك الخاتمة نهاية القصيدة، وفيها ينهي الشاعر موضوعه، وبها يغلق النص الشعري اغلاقاً فنياً بعد أن بنى له مقدمة وتخلصاً وكان له به غرض رئيس، وهنا يبقى على الشاعر اتقان خاتمته، فهي قاعدة بناء النص التي يركز عليها فلا بد من أن تجيء بما لا يأتي بعدها أحسن منها^(١٩٠).

فإذا كان ((أول الشعر مفتاحاً له وجب أن يكون الآخر قفلاً له))^(١٩١)، فالاختتام هو قفل العمل الفني، فهو يعني الذروة التي يكتمل فيها النص ((وكذلك يكون الاختتام في كل غرض بما يناسبه، فينبغي أن يكون اللفظ مستعذباً، والتأليف جزلاً متناسباً، فإن النفس عند مقتطع الكلام متفرغة لتفقد ما وقع فيه، غير مشغولة باستئناف شيء آخر))^(١٩٢).

ويمكن تسمية الخواتيم الغالبة في قصائد رثاء الإمام الحسين □ على النحو الآتي:

أ - خاتمة البكاء:

أصبح البكاء على الحسين □ من أهم علامات واقعة الطف وطقوسها، وإنما جاء البكاء رد فعل على المشاهد المروعة التي تعرض لها المرثي، فما ذكر الحسين إلا وكانت المأساة وجهاً من وجوه تلك الواقعة الكبرى في حياة الإسلام والإنسانية، إذ أصبح للبكاء عليه جوانب وابعاد منها: العاطفية والأخلاقية وكذلك الدينية والسياسية، وهكذا وجد البحث كثيراً من شعراء الرثاء يختتمون قصائدهم بالبكاء ويدعون له، ومن ذلك قول القاسم بن يوسف الكاتب (ت ٢١٣ هـ) في ختام قصيدة له:

فابك الحسين بمدمع قرح وابك الحسين بمدمع غزر

حق البكاء له وحق له حسن الثناء وطيب النشر^(١٩٣)

ومنه قول بديع الزمان الهمذاني (ت ٣٩٨ هـ) في ختام قصيدة له يرثي بها سيد الشهداء □:

^(١٩٠) ظ: العمدة: ٢٩٩/١، الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن (ت ٧٣٩ هـ)، تحقيق: لجنة من أساتذة الجامع الأزهر، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، (د.ت): ٤٣٤/٢، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة، يحيى بن حمزة العلوي اليميني (ت ٧٤٩ هـ)، تحقيق: سيد بن علي المرصفي، مطبعة المقتطف، مصر، (١٩١٤ م): ١٨٣/٣.

^(١٩١) العمدة: ٢٣٩/١.

^(١٩٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، أبو الحسن بن أبي عبد الله (ت ٦٨٤ هـ)، تحقيق: محمد بن الحبيب الخواجة، مطبعة الكتب الشرقية، تونس، (١٩٦٦ م): ٣٠٦.

^(١٩٣) أخبار شعراء الشيعة، أخبار السيد الحميري لأبي عبد الله محمد بن عمران المرزباني الخراساني (ت ٣٨٤ هـ)، تقديم وتحقيق وتعليق: د. الشيخ محمد هادي الأميني، شركة الكتبي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط ٢، (١٤١٣ هـ / ١٩٩٣ م): ١١٢، الدر النضيد في مرآة السبط الشهيد، السيد محسن الأمين العاملي، مؤسسة النعمان للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (١٤١٢ هـ / ١٩٩٢ م): ١٦٩، أدب الطف: ٣٣٢/١.

جُودِي بِمَكْنُونِ الدَّمْعِ ———— وَع أَجْدُ بِمَا جَادَ ابْنُ مَامَةَ^(١٩٤)

تلحظ دعوة الشاعر لعينه ليس بالبكاء حسب، وإنما بالبكاء الغزير المخصوص المعبر عنه بصورة تشبيهية، مثلما كان (ابن مامه)^(١٩٥) جوادا كريما.

وكذلك قول علي بن حماد الجوهرى (ت ٣٨٠هـ):

يَا عَيْنُ لَا تَدْعِي شَيْئاً لَغَادِيَةٍ تَهْمِي وَلَا تَدْعِي دَمْعاً لِمَحْزُونِ

قُومِي عَلَى جَدَثٍ لِلْسَبْطِ فَاتْفُضِي بِكُلِّ لَوْلُو دَمْعٍ فِيكَ مَكْنُونِ^(١٩٦)

فالخاتمة ختمت بصورة فنية وهي قوله: (بكل لؤلؤ)، وهي تعني أن الدمع عزيز على الرجال، ولكنه يهون ويرخص إذا همى وانتفض للحسين □.

وإذا كان بعض الشعراء من ختم قصيدته وهو يأمر عينه بالبكاء، فهناك من عينه تبكي من دون أمر، وكأنها وعت الحال واستقلت بأداء الواجب، ومنه قول الشريف المرتضى:

فَلِي دَمُوعٌ تَبَارِي الْقَطَرِ وَكَفَّةٌ جَادَتْ وَإِنْ لَمْ أَقُلْ يَا أَدْمَعِي جُودِي^(١٩٧)

فخاتمة الرثاء توحى بأن البكاء حال إنسانية وسلوك فطرية تفرضها طبيعة الإنسان إذا ما تأمل في مأساة الحسين □، ومثل ذلك قول الشريف الرضي مخاطبا الإمام الحسين:

^(١٩٤) مقتل الإمام الحسين □، للخوارزمي، أبو المؤيد الموفق بن أحمد المكي أخطب خوارزم، (ت ٥٦٨هـ)، عني بملاحظته والتعليق عليه: العلامة المحقق الكبير الشيخ محمد السماوي، مطبعة الزهراء، النجف، (١٣٦٧هـ / ١٩٤٨م): ١٤٢/٢، دُرر السمط في خبر السبط، لأبي عبد الله محمد بن عبد الله بن أبي بكر القضاعي المعروف بابن الأَبَّار (ت ٦٥٨هـ)، تحقيق: عز الدين عمر موسى، بيروت، دار الغرب الإسلامي، (د.ت): ٤٧، أعيان الشيعة، السيد محسن الأمين، حققه وأخرجه وعلق عليه: السيد حسن الأمين، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، ط ٥، (١٤١٩هـ / ١٩٩٨م): ٥٧٦/٢، أدب الطف: ١٩٩/٢.

^(١٩٥) ابن مامه: هو كعب بن مامه الأيادي، أحد أشهر ثلاثة أجواد في الجاهلية، والآخران هما: حاتم بن عبد الله الطائي، وهرم بن سنان المري. ظ: العقد الفريد: ٢٤١/١.

^(١٩٦) مقتل الإمام الحسين □، للخوارزمي: ١٣٦/٢، مناقب آل أبي طالب، أبو جعفر محمد بن علي بن شهر آشوب المازندراني (ت ٥٨٨هـ)، تحقيق: د. يوسف البقاعي، دار الأضواء، بيروت، لبنان، (د.ت): ٦٠/٤، ١٢٥، بحار الأنوار الجامع لدرر أخبار الأئمة الأطهار، الشيخ محمد باقر المجلسي (ت ١١١١هـ)، مؤسسة الوفاء، بيروت، لبنان، ط ٢، (١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م): ٢٥٣/٤٥.

^(١٩٧) ديوانه: ٤٠٤/١، أدب الطف: ٢٨٠/٢.

والدمعُ تخفّرهُ عَيْنٌ مؤرّقةٌ خفرَ الحنيّةَ عن نزع وتوتير
إنّ السلوّ لمحظورٌ على كبدي وما السلوّ على قلبٍ بمحظور^(١٩٨)

فالشاعر يختم قصيدته بصور فنية تعبر عن عمق معاناة النفس الانسانية التي تتحرك وتتأثر وتذهل بهذه الفاجعة حتى يفقد الشاعر في نهاية القصيدة الصبر والسلوان والقوة والارادة، فيعود يائسا محبطا أمام اندحار الخير الذي يراه الشاعر في قتل المرثي.
وتأتي الخاتمة بكائية مشحونة بالعاطفة بعد أن يستنفد الرثاء الطاقة الفنية عند الشاعر، فيأتي اختتام النص الشعري بمثل ما قاله علي بن حماد العبدى:

فيا ليت سمعي صمّ عن ذكر يومه ويا ليت لم يخلق لي الله مسمعا
سأبكي دما بعد الدموع لفقدِهِ وإن يك لم يترك لي الحزن مدمعا^(١٩٩)

يتمنى الشاعر أن لو كان (أصمّ)! حتى لا يسمع بيوم الحسين، وهذا من طغيان العاطفة، وغلبة الانفعال على الفن في بناء الخاتمة، ثم يلاحظ حال الاضطراب وعدم استقرار الرؤية الفنية، ولا حتى العاطفية، فالشاعر يقرر البكاء دما بعد الدموع، ولكنه ينفي وجود مدمع لمثل هذا البكاء الدامي، وهكذا ينشأ الصراع النفسي الذي يؤدي إلى يأس الشاعر وضجره، ونفيه كل الأشياء من حوله، محاولة منه للخروج من ثقل المأساة ووقعها عليه. وخلاصة القول، إن العاطفة لم تترك للشاعر متسعا يتأمل فيه اختتام قصيدته التي يفضل أن تختتم بحكمة أو قول سائر أو صورة مثيرة وكل ذلك يحتاج إلى تأمل وصياغة متفردة، لأن الخاتمة البكائية من جنس الموضوع الذي يعتمد كثيرا على العاطفة.

ب - خاتمة الثأر والوعيد:

أخذت هذه الخاتمة طريقها إلى قصائد رثاء الحسين □ رغبة من الشاعر في الأخذ الثأر الذي طال أمده، بسبب انتصار القاتل وتحصنه بالأعوان والأنصار، ولذلك يتوعد الشاعر القاتل بمساندة صروف الدهر، يقول الشريف المرتضى متوعدا بني حرب:

ويثأرُ منكمُ ثائرٌ طالَ مطْلُهُ وقد تظفرُ الأيامُ منْ ليسَ يظفرُ^(٢٠٠)

يختم الشاعر قصيدته بحكمة جارية مجرى الأمثال، وبهذا يكون وقع هذه الخاتمة كليا لا مفر

^(١٩٨) ديوانه: ٣٧٨/١، أدب الطف: ٢/٢١٣، ويقول الشريف الرضي في ختام قصيدة أخرى يرثي بها الحسين □:

يا جدّ لا زالت كتائب حُسرة تغشى الضمير بكرّها وطرادها

أبدا عليك وأدمع مسفوحة إن لم يراوحها البكاء يغادها

ديوانه: ٢٨١/١.

^(١٩٩) أدب الطف: ٢/١٩٢.

^(٢٠٠) ديوانه: ٧٢/٢؛ أدب الطف: ٢/٢٧٨.

منه، أي أنه يعبر عن حتمية الظفر وأخذ الثأر وذلك لم نجده في الخاتمة البكائية لأن الثأر يعبر عن قضية حق كلية مطلقة يمكن أن يتأملها العقل ويستخلص منها حكمة أو قول سائر.

ومن خواتيم الثأر قول تميم بن المعز لدين الله الفاطمي (ت ٣٧٤هـ):

سأبكيكم يا ساداتي بمدامع غزار وحزن ليس عنه رقاد
وإن لم أعاد عبد شمس عليكم فلا اتسعت بي ما حيت بلاد

وأطلبهم حتى يروحوا ومالهم على الأرض من طول القرار مهاد^(٢٠١)

تظهر هذه الخاتمة تحوّل الشاعر من موقف الضعف واليأس الى موقف القوة والأمل في تحصيل الثأر ورفض مظهر الحزن حينما لا يعدو أن يكون مظهرا من مظاهر الهوان والانكسار. فالخاتمة تدل على الانتفاضة على الذات وكسر قيد المأساة والانطلاق نحو الثأر للحق والصلاح، وقد جاء ذلك معبرا عن صدق التجربة والإحساس والتحول في المواقف.

ولعل الشاعر لا يجد منفذا للتعبير عن روح الثأر والوعيد، فيميل إلى بناء خاتمة النص على أساس غيبي في عالم آخر، وهو قول الشيخ إبراهيم بن نصر قاضي السلامة بالموصل (ت ٦١٠هـ)، مخاطبا عبيد الله بن زياد:

محمد خير بني آدم خصمك يا شر بني آدم
يطلب منك الثأر في موقف ما فيه للظالم من عاصم
وفيه يقتص من المعتدي بالنار لا بالسيف والصارم^(٢٠٢)

فالشاعر يوكل الثأر إلى الآخرة، ويرى أن عقوبة النار اشد من عقوبة السيف التي قد تواجه بالسيف فيكون سيف الشرير عاصما له من أخذ الثأر منه، وقد يظفر به أخيرا لكن قتله لا يشفي الغليل فقتل المجرم ليس قتل البريء، ولهذا تكون العقوبة الأخروية أنجع وأشفي للغليل. ولعل من الشعراء من يؤمن باستحالة تحقق الوعيد، لأن الشاعر جزء من المجتمع الذي تسوده رقابة الاخفاء، فيلين حينئذ موقفه، وتكون خاتمة الثأر والوعيد عنده جملة من الأحلام الضائعة التي يطلقها بلغة التمني. ومن هذا قول أبي القاسم الصنوبري:

(٢٠١) ديوان تميم بن المعز لدين الله الفاطمي، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ط ١ (١٣٧٧هـ/١٩٥٧م): ١٢١؛

أدب الطف: ١٢٥/٢.

(٢٠٢) أدب الطف: ٢٣/٤.

لَو أَن شَـيْـعَتَهَا اليـــــــ _____
وَمَ أَمَسَ كَانُوا حُـضُورَا _____
إِذْنَ لَظَلُّوا يـــــــ ضَاه _____
وَن بـالزئير زئيرا _____

....

وينحرون يزيدا نحر الحجيج الجزورا^(٢٠٣)

ختم الشاعر قصيدته بما يحقق امكانات الرغبة والتمني متوعدا اعداء الحسين، ولكن هذا الوعيد جاء في سياق العاطفة المبتسرة، والتهديد المزيف، لأنه وعيد عام لم يتجسد بصورة تعطيه معنى متقدرا مكثفا. ومن ذلك قول الشريف الرضي:

لَيْتَ أَنِّي أَبْقَى فَأَمْتَرُ النَّاسَ وَفِي الْكَفِّ صَارَ مَسْلُوكٌ
وَأَجَرَ الْقَتْلِ لَثَارَاتِ يَوْمِ الْـ _____
سَ وَفِي الْكَفِّ صَارَ مَسْلُوكٌ _____
وَأَجَرَ الْقَتْلِ لَثَارَاتِ يَوْمِ الْـ _____
طَفَّ يَسْتَلْحِقُ الرَّعِيلُ الرَّعِيلُ^(٢٠٤)

فالوعيد في الخاتمة لا يخرج عن دائرة التمني الباهتة اللون، إذ لم يتمكن الشاعر من قفل النص بخاتمة تأرية ذات بعد فني يبقى أثرها فاعلا مدويا في ذهن المتلقي بعد ختام القصيدة. ومن ذلك قول منصور النمرى (ت ١٩٠ هـ):

أَلَا يَا لَيْتَنِي وَصَلْتُ يَمِينِي هُنَاكَ بِقَائِمِ السَّيْفِ الصَّقِيلِ
فَجَدْتُ عَلَى السَّيْفِ بَحْرًا وَجْهِي وَلَمْ أَخْذُلْ بَنِيكَ مَعَ الْخَذُولِ^(٢٠٥)

فالخاتمة مسبوقة بالتمني، فلا تنم عن موقف طلب الثأر الذي يقع فعله في المستقبل، ولم يؤلف فعل التمني موقفا صلبا يقوِّي عزيمة الذات على التصدي للظلم، والظلم موجود في كل زمان ومكان، استلهاما من موقف الحسين □، وإن كانت الخاتمة تتضمن عاطفة قوية، إلا أنها تتجه نحو الماضي لا إلى المستقبل، والمهم أن خاتمة الثأر - غالبا - لم تكن من الخواتيم المتميزة، وربما يعود ذلك إلى استنزاف العاطفة الفنية في أثناء النص حتى لم تبقَ شحنة منها تدفع لبناء خواتيم متفردة التعبير.

جـ - خاتمة الدعاء بالسقيا:

ومنها تناول الشعراء الدعاء لكربلاء وقبورها بالسقيا، ومع أن هذا الأسلوب تقليد في

(٢٠٣) ديوانه: ٩٠.

(٢٠٤) ديوانه: ٦٦٠/٢؛ أدب الطف: ٢١٥/٢.

(٢٠٥) شعر منصور النمرى، جمعه وحققه: الطيب العشاش، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، دار المعارف للطباعة، دمشق، (١٤٠١ هـ/ ١٩٨١ م): ١٢٨؛ أخبار شعراء الشيعة: ٨٦، أدب الطف: ٢١١/١.

شعر الرثاء منذ الجاهلية^(٢٠٦)، إلا أن هناك باعث آخر على استعماله، وهو قتل الحسين وشهداء
الطف عطاشى بعدما منع عليهم الماء، وذلك ما حوّل العطش إلى رمز من الرموز المعبرة
عن مأساة الطف، حاول الشعراء أن يعبروا عنه، ومن ذلك قول الشريف المرتضى:

سقى الله أجداً طويينَ عليكمُ ولا زالَ مـنْهلاً بهنَّ رواءُ

يسيرُ اليهنَّ الغمامُ وخلفهُ زماجرُ منْ قعقاعه وحداً
كأنَّ بواديه العشارُ تروحتُ لهنَّ حنينٌ دائمٌ ورغاءُ
ومن كان يُسقى في الجنان كرامة فلا مسّة من ذي السحاب ماءً^(٢٠٧)

ينطلق الشاعر في بناء الخاتمة من رؤية تجد في الماء رمزا للبقاء والنماء والحياة
الممرعة، وهذا ما حدا به إلى أن يصوّر مناظر ذلك الغيث في معان شعرية مكثفة عمادها آليات
البيان الفنية التي ناسب بها الشاعر مضمون السقيا، فكان الحنين والرغاء والزماجر والحداء، كلها
آثار للحياة من ذلك الارواء، وقد أدرك الشاعر في النهاية سر الحياة وهو الخلود المتمثل بكرامة
الجنان، فالتسع لديه الأفق الروحي، ورأى أن لا قيمة لهذا الماء الدنيوي الذي قد يروى به الانسان
وهو ذليل، لأن القيمة تكمن في الكرامة التي ترمز لحياة الحرية والخلود. ويمتزج البعد الروحي في
خاتمة الدعاء بالسقيا في رثاء الإمام الحسين □، فلا يكون الماء وحده رمز السقي، وذلك قول
الشريف المرتضى من قصيدة أخرى:

لا عطّلتْ تلك الحفائرَ من سـلام أو صـلالة
وسـقين من وكف التـ حية عن وكيف الساريات
ونعمن من عبـق الجـ نان أريجـه بالزكيات^(٢٠٨)

ولعل هذا الدعاء المشتغل على رموز معنوية وأخرى مادية يمثل استجابة لبواعث معاناة
الشاعر مع مأساة المرثي التي يحاول فيها استبدال عناصر القتل والموت بعناصر الارواء والإحياء
، لإعادة صياغة الخاتمة بأفق الحياة بعد أن عانى الشاعر من محنة الحب المفقود في تلك الحفائر
الظامئة.

ويستمر الشعراء في بناء هذه الخاتمة ذات الأفق الروحي الذي يمزج بين الماء
والصلاة، ومنه قول علي بن حماد العبدي:

(٢٠٦) ظ: الرثاء في العصر الجاهلي وصدر الإسلام: ١٩٨.

(٢٠٧) ديوانه: ٢٧/١؛ أدب الطف: ٢٥٧/٢.

(٢٠٨) ديوانه: ٢١٢-٢١٣؛ أدب الطف: ٢٦٠/٢.

سقى أجداتكم غيثاً ملثاً يرويهاله سحاً سكوباً
ولا زالت صلاة الله تترى عليكم ما شدا طير طروباً^(٢٠٩)

فالدعاء بالسقيا يجمع بين الإشارة إلى عطش الحسين وشهداء الطف، واستنزال الرحمة الإلهية الواسعة التي تجلت بالذكر الحسن الخالد على مدى الدهر، وهذا ما دلت عليه قرينة (الطير الطروب)، ولعل الدعاء بالسقيا أدى إلى تداخل العالم المادي (الغيث، والطير) ومجاورتها الإيحائية، في العالم المعنوي (صلاة الله)، وفي هذا المعنى يختتم الشريف المرتضى نصه بقوله:

وكيف استسقى لكم رحمةً وأنتم الرحمة للمجرم^(٢١٠)

وتتجه خاتمة الدعاء بالسقيا إلى تحقيق التوازن بين عالمي الموت الذي يرمز له القبر والحياة التي يرمز لها الريحان، وهو قول السري بن الرفاء (ت ٣٦٠هـ):

أقام رَوْحَ وريحانٍ على جدثٍ ثوى الحسينُ به ظمآن آميناً^(٢١١)

فر(الروح والريحان) ينبئان على قبر ثوى الحسين به ظمآن، وهذا الدعاء متضمن معنى السقيا لأنها قوام الروح والريحان، ولعل الشاعر أراد بالظمأ مبدأ التحول إلى الضد، فهذا الظمأ تحول إلى رمز من رموز إرواء الحرية والخلاص والإصلاح، ويبقى في الدعاء تلك الإيماءة إلى أن الطف ضم المقربين لربهم، وهذا يشير إلى تضمين قوله تعالى: ﴿فَأَمَّا إِنْ كَانَ مِنَ الْمُقَرَّبِينَ * فَرَوْحٌ وَرَيْحَانٌ وَجَنَّةُ نَعِيمٍ﴾^(٢١٢).

^(٢٠٩) أدب الطف: ١٩٦/٢.

^(٢١٠) ديوانه: ٣٦٨/٢؛ أدب الطف: ٢٧١/٢.

^(٢١١) ديوان السري الرفاء، تحقيق ودراسة: د. حبيب حسين الحسني، دار الحرية للطباعة، بغداد،

(١٩٨١م): ٧١٨-٧١٧/٣.

^(٢١٢) الواقعة: ٨٨-٨٩.

المبحث الثاني

بناء القصيدة من دون مقدمات

لا يعتمد الشاعر في هذه القصائد أساليب البناء الفني التقليدية المتكاملة البناء، فهو مباشر غرضه مباشرة، ولذلك تختفي المقدمة من القصيدة بعد أن تأخذ لنفسها مسلكاً فنياً مستقلاً يتناول فيه الشاعر موضوعه مصافحة ومكافحة، وهو ما يدعى بالافتتاح المباشر.

ولم يكن هذا النوع من القصائد وليد العصر العباسي، لأن اختفاء المقدمات ظهر مبكراً في القصيدة العربية عند شعراء هذيل، والشعراء الصعاليك، والشعراء الفرسان في عصر ما قبل الإسلام^(٢١٣).

وقد التفت النقاد العرب القدامى إلى هذا الضرب من القصائد^(٢١٤)، وحاولوا أن يميزوا هذه الطريقة في البناء ويسموا القصائد بأسماء مختلفة عن غيرها^(٢١٥)، فسميت هذه الطريقة عند بعضهم بـ((الوثب والبتر والقطع والكسع والاقتضاب))^(٢١٦)، وهذا يعني أن القصيدة المنظومة على هذه الطريقة ((بتراء كالخطبة البتراء والقطعاء))^(٢١٧)، إن صح التعبير.

ولعل هذه النظرة إلى هذا النوع من البناء وليدة المقارنة والقياس بالبناء الفني التقليدي الموروث، وهو ما عدّه النقاد بناءً فنياً متكاملًا، ومثلاً متبعاً، بعد أن فسّر ابن قتيبة تعدد الأغراض في القصيدة العربية، فجعل بناء هذا الشكل مثلاً يحتذى، وألزم الشعراء به، وطالبهم بأن لا يخرجوا عليه لأنه طريق القدماء في قصائدهم^(٢١٨)، وتابعه على ذلك معظم النقاد الذين جاءوا بعده^(٢١٩)، وعندئذ أصبح الخروج على هذا النمط من البناء تمرداً مع أنه قد يوفر نجاحاً للقصيدة بما لا يوفره البناء التقليدي لتعدد أقسامه في القصيدة الواحدة، في حين يتركز جهد الشاعر وهدفه على غرضه مباشرة في هذه القصائد ((التي لا يضع لها الشاعر مقدمة، وإنما يدخل إلى غرضه من دون تمهيد))^(٢٢٠). ومن المألوف أن يكون لهذه الظاهرة تفسير أو أكثر، ومنه ما قدمه الدكتور حسين عطوان في استقرائه للشعر الجاهلي^(٢٢١).

(٢١٣) ظ: العمدة: ١٥١/١، منهاج البلاغ: ٣٥٢.

(٢١٤) ظ: العمدة: ١٢٣/١.

(٢١٥) ظ: مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي: ١٠٨.

(٢١٦) العمدة: ٢٣١/١.

(٢١٧) م.ن.

(٢١٨) ظ: الشعر والشعراء: ١٧٤-١٧٥.

(٢١٩) ظ: سر الفصاحة: ٢١٥، المثل السائر: ٩٦، الإيضاح: ٤٢٧/٢.

(٢٢٠) العمدة: ١٢٣/١.

(٢٢١) ظ: مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي: ١٠٨-١١١.

وإذا أراد البحث استبعاد التفسيرات المقدمة لهذه الظاهرة، فيمكن القول أن الخروج على البناء التقليدي يأتي بقصد الشاعر، وهو اختياره، وهذا يعني أن الشاعر يعي ما يفعل، وهو قاصد لذلك بوعي فني، وإرادة شعرية كاملة، ولعل لهذا النوع من القصائد في بنائه مدخلا في انتاج النص، أي أن شكل القصيدة هدف من أهداف الشاعر فضلا عن المضمون بضمانة هذا الشكل في التعبير عن الغرض تعبيراً ناجحاً، وقد يلبي الافتتاح المباشر للقصيدة حاجة في نفس الشاعر بعد أن تتولد في نفسه الرغبة في التعبير شعراً، فيأتي البناء على هذا الشكل موافقاً لرغبته الشعرية، وإذا عدّ التمرد على الموروث التقليدي للشعر تجديداً في العصر العباسي فإن لهذا التجديد جذوراً تمتد إلى العصر الإسلامي، فقد كان للكميت بن زيد الاسدي موقف من المقدمة، ولا سيما النسيبية منها^(٢٢٢)، وكذلك شعراء الكوفة على رأي أحد الباحثين^(٢٢٣)، حتى وصلت المحاولات عند شعراء العصر العباسي، ومنهم أبو نواس، وأبو تمام والمتنبي.

وهذا يشير إلى أن العصر العباسي كان ذروة تلك المحاولات في التمرد والتجديد، وهو ما يسهم في دفع الشعراء إلى الأمام لأن ينظموا شعرهم خلافاً للموروث التقليدي. ومن نافلة القول أن يكون الرثاء واقعا تحت تأثير هذا المذهب في النظم والبناء، والمهم أن رثاء الإمام الحسين □ في العصر العباسي قد بني على الموروث التقليدي بنسبة (٤٧%)، في حين بني (٥٣%) منه خالياً من المقدمات، معتمداً على الدخول المباشر في الغرض، ويمكن تصنيف هذا النوع من القصائد على النحو الآتي:

١- قصيدة البكاء:

وفيهما يكون غرض الشاعر الندب والنواح والبكاء، وهي تمثل الانفعال النفسي عند المبدع الذي لا يجد بداً من مباشرة الغرض والتعبير عن حاجة النفس بهذا النوع من البناء الفني، ومنه قول جعفر بن عفان الطائي (ت ١٥٠ هـ):

ألا يا عين فابكي ألف عام وزيدي إن قدرتِ على المزيدِ

^(٢٢٢) ط: العربية دراسات في اللغة واللهجات والأساليب، يوهان فك، ترجمة: د. رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، مصر، (١٩٨٠م): ٤٩.

^(٢٢٣) ط: اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، د. محمد مصطفى هدار، دار العلوم العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط ١، (١٤٠٨ هـ / ١٩٨٨م): ١٤٧.

وجودي الدهر بالعبرات جودي
بكت لأليفها الفرد الوحيد
فكيف تهتم عينك بالجمود^(٢٢٤)

ويبرد ما بقلبك من غليل
بصبر فاستراح إلى العويل
ألا بأبي وأمي من قتيل^(٢٢٥)

بكا الرزايا سوى بكا الطرب
احتفلي بالدموع وانسكي
تركن قلبي مقابر الكرب^(٢٢٦)

وبت تقاسي شدة الزفرات
فقد ضاق منك الصدر بالحسرات
عيوناً لريب الدهر منسكبات
وداهية من أعظم النكبات^(٢٢٧)

ولا يجد الشاعر في هذا البكاء حرجاً، فالبناء الفني بهذا النوع من الدخول يلبي الأبعاد النفسية والروحية والأخلاقية والإنسانية التي تعتمل في صدر الشاعر وتخلج فيه، فيقول قاضي السلامية:

مصارع الأشراف من هاشم
وإنما اللوم على اللانم
وناح بالعاصي ولا الآثم
نائحة تندب في مآثم^(٢٢٨)

إذا ذُكر الحسين فلا تملّي
فقد بكت الحمائم من شجاها
بكين وما درين وأنت تدري
وكذلك قول منصور النمري:

متى يشفيك دمعك من همول
ألا يا ربّ ذي حزن تعايا
قتيل ما قتيل بني زياد

وقول ديك الجن الحمصي:

يا عين لا للغضا ولا للثوب
جودي وجدي بملأ جفئك ثم
يا عين في كربلا مقابر قد

ويقول دعبل الخزاعي:

أسبلت دمع العين بالعبرات
وتبكي لآثار آل محمد
ألا فابكهم حقاً وبلّ عليهم
ولا تنس في يوم الطفوف مصابهم

(٢٢٤) اخبار شعراء الشيعة: ١١٦؛ أدب الطف: ١٩٥/١.

(٢٢٥) ديوانه: ١٢٥؛ أدب الطف: ٢٠٩/١.

(٢٢٦) ديوانه: ٣٥؛ أدب الطف: ٢٨٤/١.

(٢٢٧) ديوانه، تحقيق الدجيلي: ١٥٠؛ أدب الطف: ٣٢٤/١.

(٢٢٨) ادب الطف: ٢٣/٤.

فتركيز الشعراء واقع على البكاء بوصفه أثر الحزن في النفس الذي ظهر استجابة عفوية للتأثر بمأساة المرثي والوقائع التي أحاطت به.

٢- قصيدة الرزء والحزن:

ويعبر فيها الشاعر عن شدة الأسى والحزن، وعظم الفاجعة، وجليل الرزء بفقد المرثي، إذ لا يرى الشاعر أمام دُفع نفسه المتقدة غير المرثي وفجيرة قتله وما خلف ذلك من مصاب في قلب المنشئ وقلوب المحبين، ومن ذلك قول كشاجم:

أَجَلٌ هُوَ الرَزْءُ جَلٌّ فَادِحُهُ بَاكِرُهُ فَاجِعٌ وَرَائِحُهُ
لَا رِبْعَ دَارٍ عَفَا وَلَا ظِلٌّ أَوْحَشَ لَمَانَاتٍ مَلَأَتْ مَلَأَهُ
فَجَائِعٌ لَوْ دَرَى الْجَنِينُ بِهَا لَعَادَ مَبِيضَةً مَسَالِحُهُ
يَا بَوْسَ دَهْرٍ حِينَ آلَ رَسُولُ لَ اللَّهِ تَجْتَاحُهُمْ جَوَائِحُهُ^(٢٢٩)

ومنه أيضا قول الناشئ الصغير، علي بن عبد الله الوصيف (ت ٣٦٥هـ):

مَصَانِبُ نَسْلِ فَاطِمَةَ الْبَتُولِ نَكْتُ حَسْرَاتُهَا كَبَدَ الرُّسُولِ
أَلَا بِأَبِي الْبَدُورِ لَقِينَ خَسْفًا وَأَسْلَمَهَا الظُّلُوعُ إِلَى الْأَفُولِ
أَلَا يَا يَوْمَ عَاشُورَا رَمَانِي مُصَابِي مِنْكَ بِالْإِدَاءِ الدَّخِيلِ
كَأَنِّي بِأَبْنِ فَاطِمَةَ جَدِيدًا يُلَاقِي الثُّرْبَ بِالْوَجْهِ الْجَمِيلِ
وَقَدْ قَطَعَ الْعِدَاةُ الرَّأْسَ مِنْهُ وَعَلَوَهُ عَلَى رَمَحٍ طَوِيلِ^(٢٣٠)
ويقول الشريف المرتضى:

أَسْقَى نَمِيرَ الْمَاءِ ثُمَّ يَلْدَ لِي وَبِوَتَكُمُ آلَ الرُّسُولِ خَلَاءُ؟
وَأَنْتُمْ كَمَا شَاءَ الشَّتَاتُ وَلَسْتُ كَمَا شِئْتُمْ فِي عَيْشَةٍ وَأَشَاءُ
تَذَادُونَ عَنِ مَاءِ الْفِرَاتِ وَكَارِعَ بِهِ إِبِلٌ لِلْغَادِرِينَ وَشَاءُ
تَنْشُرُ مِنْكُمْ فِي الْقَوَاءِ مَعَاشِرٌ كَأَنَّهُمْ لِلْمَبْصِرِينَ مَلَاءُ^(٢٣١)

فالحزن والرزء يتمثلان عند الشاعر في بناء النص بناءً مباشراً من دون مقدمات ذاتية ذات طابع رمزي إيحائي، ومعنى أدبي مكثف متفرد، فالشاعر يتناول عرضه تناولاً، ويصافحه مصافحة، ولعل في طغيان العاطفة ما يوجه مثل هذا البناء المباشر، ومنه قول علي بن حماد العبدي:

^(٢٢٩) ديوانه: ١١٠؛ أدب الطف: ٤٠/٢.

^(٢٣٠) الدر النضيد في مرثي السبط الشهيد: ٢٢٤؛ أدب الطف: ١٠٢/٢.

^(٢٣١) ديوانه: ٢٥/١؛ أدب الطف: ٢٥٦/٢.

خواطرُ فكري في حَشاى تجولُ وحُزنى على آل الرسول يطولُ
أراق دموعي ظلم آل محمد وذلك رزءٌ لو علمت جليلُ
تهونُ الرزايا عند ذكر مُصابهم وقتلي نفسي في المصاب قليلُ
فذلك خطبٌ في الزمان جليلُ وأمرٌ عنيفٌ في الأنام مهولُ
مصارعُ أولادِ النبىِّ بكربلا يزلزلُ أطوادَ الحجا ويُزيلُ^(٢٣٢)

ينطلق الشاعر من معاناته الذاتية، وآلام نفسه الموجعة فلا يجد شكلاً فنيا يستوعب هذا الأنفعال الحاد إلا بالدخول المباشر إلى الغرض لعله يجد ضالته في مواجهة موضوعه وجهاً لوجه لقصر العلاقة بين الشاعر وغرضه، مما يدعوه إلى التعبير بهذا الشكل الفني، بسبب دخول الشاعر إلى غرضه مباشرة لأن الموقف الذي هو بأسره يترتب عليه الإيجاز والسرعة في التعبير ليوافق زمن الموقف أو الحادثة، فضلاً عن اعتماده على الاستجابة العاطفية للمتلقى لهذا الحدث الشامل، فلا حاجة له في استدرار رضاه بمقدمات رمزية تظهر إمكاناته الفنية في التعبير الذاتي الإيحائي، وهذا النمط من القصائد تطغى فيه العاطفة ويكون المعول فيه على المتلقى المتعاطف أصلاً مع موضوع المأساة.

٣- قصيدة الوقوف على القبر:

وفيهما يجعل الشاعر القبر مفتاح النص، فالقبر في عيني المنشئ له طابع حسي غالباً، وربما كان رمزا يحمل في مكنونه إحياءات مختلفة، ولكنه يبقى ذلك الأثر المعبر عن حال الموت، ومنه تستلهم ذكريات الفاجعة والمأساة، ومن على جانبيه يحس الشاعر القلق من النهاية المؤلمة التي تعرض لها المرثي، ومن ذلك قول السيد الحميري (ت ١٧٣هـ):

أمرُّ على جدِّ الحسين وقُلْ لأعظمِهِ الزكيَّةُ
يا أعظمًا لازلتِ من وطفاء ساكبةً رويَّةُ
مالذَّ عيش بعد رضَّ لك بالجسادِ الأعوجيَّةُ
قبرٌ تضمَّنَ طيبًا أبأوه خير البريَّةُ

(٢٣٢) أدب الطف: ١٩٢/٢.

.....

فإذا مررت بقبره فأطل به وقف المطية^(٢٣٣)

فالقبر منجم لكل الأحداث والوقائع، لذا يأمر الشاعر المارين بقبر الحسين □ أن يطيلوا الوقوف عليه ليذكوا، ويستلهموا معاني الآباء والشيم، ولا يخلو هذا الوقوف من مسحة سياسية، والمهم أن الشاعر يعتمد القبر موضوعاً لبناء القصيدة بعد أن ضم قبر الحسين واقعة الطف، واختزن كل صورها ومشاهدها.

ويبدأ القاسم بن يوسف الكاتب بما انتهى إليه الشعراء في خاتمة الدعاء بالسقيا، فيقول:

سلم على قبر الحسين وقل له صلى الإله عليك من قبر
وسقائك صوب الغاديات ولا زالت عليك روائح تسري
يا بن النبي وخير أمته بعد النبي مقال ذي خبر
أصبحت مغترباً بمختلف للرامسات وواكف القطر^(٢٣٤)

ومثله قول طلائع بن رزيك:

يا تربةً بالطف جادت فوقك الديدم الهموع
وغدا الربيع مقيدا في ربك العافي ربيع
حتى يرى الدمن المروعة منك مخرصة ضريعة

....

فلقد سقيت من الربى الطهر عن ظمأ نجيع^(٢٣٥)

^(٢٣٣) ديوان السيد الحميري (١٠٥-١٧٣هـ)، جمعه وحققه وشرحه وعلق عليه وعمل فهارسه: شاكر هادي شكر، قدم له: العلامة الحجة السيد محمد تقي الحكيم، دار مكتبة الحياة، بيروت، (د.ت): ٤٧٠؛ الدر النضيد في مرآي السبط الشهيد: ٣٥٢، أدب الطف: ١٩٨/١.

^(٢٣٤) أخبار شعراء الشيعة: ١١٠؛ أدب الطف: ٢٣٢/١.

^(٢٣٥) ديوانه: ٩٢؛ أدب الطف: ٩٥/٣.

المبحث الثالث بناء المقطوعة

نظم الشعراء في رثاء الإمام الحسين □ جملة واسعة من المقطوعات الشعرية، فبلغ عددها (٥٧) مقطوعة، في حين كان عدد القصائد ذات البناء الفني المكتمل، والقصائد من دون مقدمات (٢٣١) قصيدة، وهذا يعني أن نسبة المقطوعات تؤلف (٢٠%) من مجمل الانتاج الشعري في رثاء الإمام الحسين □، في حين مثلت القصائد نسبة (٨٠%) من مجموع ذلك الانتاج. والبناء الفني للمقطوعات الشعرية لا يميل إلى الإطالة والإكثار، لأنه يروم التعبير المختصر لتكون في الصدور أوقع^(٢٣٦)، حتى قيل في هذا أنه ((يكفيك من القلادة ما أحاط بالعنق))^(٢٣٧). فجاء الرثاء عند بعض الشعراء في قالب مقطوعات، وهو قالب لم يختلف مع تقصيد القصائد، بل استمر شكلاً يتيح لهم التعبير السريع بحسب الضرورة والظروف التي ينظمون فيها.

ولما كانت مواقف مأساة الطف كثيرة، وحوادثها متعددة، فإن بناء المقطوعة كان يلبي حاجة الشاعر في التعبير عن حادثة محددة، أو موقف معين أو شعور منفرد، لكونه يمثل لدى الشاعر باعثاً على الإنشاء، فزمن الموقف أو الحادثة يهيمن على المنشئ فتراه يميل إلى قالب المقطوعة ليوافق بذلك الإيجاز والسرعة في التعبير، والتركيز على المعنى الخاص الذي يريد إظهاره وبيانه.

ويتصدر وصف الموقف المقطوعات الشعرية حضوراً، وفيه يصف الشاعر موقفاً للمرثي يتصف بالشجاعة والإباء والشموخ، ومن ذلك قول الفضل بن محمد بن الفضل بن الحسن بن عبيد الله بن العباس بن علي بن أبي طالب □ (القرن الثاني للهجرة):

إنِّي لأذكُرُ للعباسِ موقِفَهُ بكرِ بلاءٍ وهامُ القومِ تُخَنِّطُ
يحمي الحسينَ ويسقيه على ظمأٍ ولا يؤلِّي ولا يثني ولا يقِفُ
ولا أرى مشهداً يوماً كمشهدِهِ مع الحسين عليه الفضلُ والشرفُ
أكرم به مشهداً بانته فضليته وما أضاع له أفعاله خلفُ^(٢٣٨)

ويقول علي بن الحسن بن علي بن عمر الاشرف (القرن الثالث للهجرة):

إن الكرامَ بنبي النبي محمدٍ خير البرية رائح أو غادي
قومٌ هدى الله العبادَ بجدِّهم والمؤثرون الضيف بالأزوادِ

(٢٣٦) ظ: كتاب الصناعتين: ١٨٠.

(٢٣٧) العمدة: ١٨٨/١.

(٢٣٨) أدب الطف: ٣٢٥/١.

كانوا إذا نهلَ القتـا بأكفهم سكبوا السيوف أعالي الأغمادِ
ولهم بجنبِ الطفِ أكرمَ موقفٍ صبروا على الريبِ الفظيعِ العادي
حول الحسين مصرّعين كأئـما كانت منايـاهم على ميعادٍ^(٢٣٩)

فالأبيات تظهر موقف الإباء والشجاعة الذي ظهر به الحسين وشهداء الطف □ في ساحة المعركة، فالشاعر يؤبن قيم البطولة والفداء، ويرى في ذلك الموقف كرامة الإنسان التي اجتمعت لأجلها المنايا فكانت ثمناً لها.

وقد تبنى المقطوعة الشعرية لوصف موقف الشاعر تجاه المرثي، ومنه قول ابن الهبّارية (ت ٥٠٩ هـ):

أحسين والمبعوثُ جدك بالهدى قسماً يكونُ الحقُّ عنه مسائلي
لو كنتُ شاهدَ كربلا لبذلتُ في تنفيس كربك جهدَ بذلِ الباذلِ
وسقيتُ حدَّ السيفِ من أعدائكم علأً وحدَ السمهي البازلِ
لكنني أخرتُ عنك لشقوتي فلبابلي بين الغري وبابلِ
هبني حرمتُ النصرَ من أعدائكم فأقلّ من حزنٍ ودمع سائلِ^(٢٤٠)

فالرغبة في مشاركة الحسين □ في موقف مقاتلة الأعداء هي التي استولت على بناء المقطوعة التي جاءت معبرة عن حاجة الشاعر في الانقلاب على نفسه والخروج من دائرة الحزن الضيقة، لكن هذا لم يستمر طويلاً فعاد الشاعر الى هذه الدائرة قانعا بالحزن والدمع السائل، فالمقطوعة لا تعدو أن تكون أمنية يتمناها الشاعر وسرعان ما ينطفئ بريقها بين عينيه.

ويقول أبو طالب الجعفري من شعراء القرن الثالث:

لي نفسٌ تحبّ في الله - والله - حسيناً ولا تحبّ يزيدا
يا بن أكالة الكبود لقد أنضجت من لابسي الكساء الكبودا
أي هول ركبت عذّبك الرحمان في ناره عذاباً شديدا
لهف نفسي على يزيد واشياع يزيد ضلوا ضلالاً بعيدا

^(٢٣٩) أدب الطف: ٣٣٧/١.

^(٢٤٠) شعر ابن الهبّارية، جمعه وحققه: د. محمد فائز سنكري طرابيشي، تقديم: د. محمد حمويّة، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق (١٩٩٧ م)؛ ٥٢؛ أدب الطف: ٢١/٣.

يا ابا عبد الله يا بن رسول الله يا أكرم البرية عودا
ليتني كنت يوم كنت فأمسي فيك في كربلاء قتيلاً شهيداً^(٢٤١)

فالمقطوعة تقتصر على بيان موقف الشاعر من يزيد والحسين □ وتمنيه بأن يكون شهيداً في
كربلاء دفاعاً عن الحسين. وكذلك قول عبد الله بن أبي طالب الفتى
(من شعراء القرن الخامس الهجري):

وَزُرَّ الحُسَيْنَ بِكربلاءَ وَقُلُّ لهُ
ضاموكَ وانتَهَكوا حريمكَ عنوةً
يا بنَ الوصيِّ ويا سِلالةَ أحمدٍ
ورموكَ بالأمرِ الفظيِّعِ الأَنكدِ
ولو أنني شاهدتُ نصرَكَ أولاً
رويتُ منهم ذابلي ومهندي
مني السلام عليك يا بن المصطفى
أبدأً يروحُ مع الزمانِ ويغتدي^(٢٤٢)

وكان لرأس الإمام الحسين □ نصيب من هذه المقطوعات الشعرية، إذ اقتطع الشعراء هذا المشهد من
مشاهد مأساة عاشوراء وأظهروه مكثفاً في أبيات موجزة مباشرة، ومن ذلك قول دعلج:

رأس ابن بنت محمدٍ ووصيِّه
والمسلمون بمنظَرٍ وبمسمع
يا للرجال على قناةٍ يرفعُ
لا جازعَ من ذا ولا متخشعُ
أيقظت أجفاناً وكنيت لها كرى
وأمنتَ عيناً لم تكن بك تهجعُ
كحلتُ بمنظرك العيونُ عمايةً
وأصمَّ نعيك كلَّ أذن تسمعُ
ما روضة إلا تمتَّت أنها
لك مضجع ولخطَّ قبرك موضعُ^(٢٤٣)

يقتصر الشاعر على مشهد رفع رأس الإمام الحسين □ على الرمح، مستبعداً أجزاء كثيرة من
الواقعة، ثم يعرض الشاعر التناقض الشديد الذي كان عليه المسلمون، فهم يدينون بالاسلام ولا
يعبأون بقتل إمام الاسلام والمسلمين. ومنه أيضاً قول الصنوبري:

عوجاً على الطف الحنايا ما طوره أطر الحنايا
فهناك مثوى الأصفيا ع المنتمين إلى الصفايا

^(٢٤١) دائرة المعارف الحسينية، محمد صادق محمد الكرباسي، المركز الحسيني للدراسات، لندن، المملكة المتحدة،

ط ١، (١٤٢٣ هـ / ٢٠٠٢ م)، ديوان القرن الثالث: ٦٧.

^(٢٤٢) دمية القصر وعصرة أهل العصر: ٣٨٦/١.

^(٢٤٣) ديوانه، تحقيق الدجيلي: ٢٢٥؛ أدب الطف: ٣٠٥/١.

لَمْ تَرَعْ لَا الْمُوصِي وَلَا الْمُوصَى إِلَيْهِ وَلَا الْوَصَايَا
ابْنُ النَّبِيِّ مَعْفَرٌ وَبَنَاتُ فَاطِمَةَ سَبَايَا
خَيْرُ الْبَرِيَّةِ رَأْسُهُ يُهْدِي إِلَى شَرِّ الْبَرَايَا^(٢٤٤)

فمشهد الرأس شغل الشاعر وهيمن على فكره وعاطفته لأنه يظهر نزوة الصراع بين الخير والشر، إذ كانت الغلبة في ميدان المعركة للشر، فالمعركة معركة رموز لصراع أزلي كان وما زال. وقد يمثل منظر الرأس في المقطوعة الشعرية ملمحا لشدة التناقض الذي كانت تغور فيه السلطة، فهي تدعي خلافة النبي وتقتل ولده وتحز رأسه وتضرب ثناياه، ومن ذلك قول أبي منصور الجواليقي (ت ٥٣٩هـ):

وَاخْتَالَ بِالْكَبِيرِ عَلَى رَبِّهِ يَقْرَعُ بِالْعُودِ ثَنَائِيَاهُ
بَحِثْ قَدْ كَانَ نَبِيُّ الْهَدَى يَلْتُمُ فِي قَبْلَتِهِ فَاهُ^(٢٤٥)

وجاءت جملة من المقطوعات الشعرية في بنائها الموجز السريع لتبين حال السلطة الحاكمة واستبدادها بالأمر على حساب دماء أهله، إذ كان هذا الاضطراب في الموازين، والخلل في الرؤى مما يرصده الشاعر ويعبر عنه في الرثاء، ولاسيما أن قتل المرثي أزاح الستار عن كثير من هذه الانحرافات في مسيرة الرسالة والأمة، يقول منصور بن سلمة الهروي (القرن الرابع للهجرة):

تَصَانُ بَنَتُ الدَّعَى فِي كُلِّ الْمَلِكِ، وَبَنَتُ الرِّسُولِ تَبْتَذُلُ
يُرْجَى رِضَا الْمُصْطَفَى فَوَاعِجِبَا تَقْتُلُ أَوْلَادَهُ وَيَحْتَمِلُ^(٢٤٦)

ومنه أيضا قول عبد الله بن محمد بن سنان الخفاجي (ت ٤٦٦هـ):

يَا أُمَّةً كَفَرَتْ وَفِي أَفْوَاهِهَا الْقُرْآنُ فِيهِ ضَلَالُهَا وَرِشَادُهَا
أَعْلَى الْمُنْبَرِ تَعْلَنُونَ بِسَبِّهِ وَبِسَيْفِهِ نَصَبْتُ لَكُمْ أَعْوَادُهَا
تِلْكَ الْخَلَائِقُ بَيْنَكُمْ بِدَرِيَّةً قَتَلَ الْحُسَيْنُ وَمَا خَبَتْ أَحْقَادُهَا^(٢٤٧)

وتتضح حاجة الشاعر للقول الشعري في قالب المقطوعات، التي توفر له التعبير عن موقف شعوري واحد تجاه حدث جزئي صغير من مأساة الطف.

الفصل الثاني

^(٢٤٤) أدب الطف: ٣٣/٢.

^(٢٤٥) م.ن: ٣٩/٣.

^(٢٤٦) م.ن: ٩/٢.

^(٢٤٧) م.ن: ٣٢٢/٢.

الصورة الفنية

مدخل:

لم يكن مفهوم الصورة غائبا عن اذهان النقاد العرب القدامى وان لم يشيروا إلى اصطلاح واضح يحدده؛ مثلما انتظم لدى النقاد المحدثين، بل إنه توارى خلف واحد من المصطلحات الرئيسية التي ظهرت ودارت في مقولات النقاد والبلاغيين العرب يوم احتدم الصراع في قضية (اللفظ والمعنى).

وكان الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) أول الذين تنبهوا إلى المعنى الفني للصورة عندما رأى: ((أنّ المعاني مطروحة في الطريق...، وإنما الشأن في اقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج.. فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير))^(٢٤٨). وبهذا ميّز الجاحظ بين المعنى العام (المعجمي) الذي كنّى عنه بـ(المعنى المطروح في الطريق)، وجوهر الشعر حصرا بـ(إنما) الذي يأتي من تأليف المواد الخام كخيوط النسيج عندما تتألف محكمة بألوان مختلفة، فينتج عن ذلك شيء جديد هو (الصورة).

وقد ورد لفظ الصورة في قول قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ): ((إن المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما احب وأثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوع، والشعر فيها كالصورة كما يوجد في كل صناعة من انه لا بدّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها، مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة))^(٢٤٩). فقدامة يفتني أثر الجاحظ لما رأى (المعاني كلها معرضة للشاعر) التي جعلها الجاحظ - من قبل - مطروحة في الطريق. وبها الفصل بين المعاني والألفاظ تكون ألفاظ الشعر صورة للمعاني وعلى اساس ذلك ينشأ الفرق في التأثير اعتمادا على المهارة الفنية في منح هذه المعاني العامة (الصورة) التي تصير بها اثرا فنيا، وإن كان هذا الفهم فهما تجزيئيا لا يرى للصورة (معنى)، بل انها وجه لذلك المعنى، وهذه هي النظرة التي لا ترى للمعنى واللفظ طرفا ثالثا حتى جاء عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧٤هـ) فجمع بين اللفظ والمعنى، وذهب إلى إن الصياغة لا تقع في اللفظ، وإنما في المعنى المخصوص الذي يتصور في الذهن او لا^(٢٥٠)، فتتألف الألفاظ تألفا يتفق في ترتيبها مع ما

(٢٤٨) الحيوان، الجاحظ، ابو عثمان عمرو بن بحر (ت ٢٥٥هـ)، شرح وتحقيق: عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط٢، (١٩٦٥م): ١٣١/٣-١٣٢.

(٢٤٩) نقد الشعر، لأبي الفرج قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ)، تحقيق وتعليق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ت): ٦٥.

(٢٥٠) ظ: أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧٤هـ)، تحقيق: هـ. ريتير، مطبعة وزارة المعارف، اسطنبول، ١٩٥٤م. أعادت طبعة بالافوسيت مكتبة المثنى، بغداد، ط٣، (١٣٩٩هـ/ ١٩٧٩م): ٤.

في الذهن في مرونة المحور السياقي المتاحة في اللغة، ومرونة المحور الياحي الذي يتيح استقطاب المفردات والتراكيب المجانسة أو المضادة المنتمية إلى حقل دلالي واحد^(٢٥١)، للتعبير عن المعنى المتفرد المرشح في ذهن المؤلف. فالمعنى الذي يقصده الجرجاني هو المعنى الذي تخلقه الصورة المتولدة من تحويل المادة الأولية التي ليس لها قيمة، إلى شيء جديد ذي قيمة جمالية وأثر فاعل في المتلقي، فالصورة لدى الجرجاني ((كالمصوغات العجيبة من مواد غير شريفة، فلها ما دامت الصورة محفوظة عليها لم تنقص، وأثر الصنعة باقيا معها لم يبطل، قيمة تغلو ومنزلة تعلو، وللرغبات إليها انصباب وللنفوس بها اعجاب... [فاذا سلبت] حسننها المكتسب بالصفة وجمالها المستفاد من طريق العرض، فلم يبقَ إلا المادة العارية من التصوير والطينة الخالية من التشكيل، سقطت قيمتها، وانحطت رتبها، وعادت الرغبات التي فيها زهدا...))^(٢٥٢). وهكذا يقدم الجرجاني مفهوما فنيا جديدا للصورة، أساسه الربط بين اللفظ والمعنى على وفق علاقة جدلية محكمة، فتكون الصورة حينئذ طرفا ثالثا يستند إليه النص الأدبي فضلا عن اللفظ والمعنى. وهذا لا يعني استقلال كل عنصر عن صاحبه؛ لأن قوام الصورة يكمن في الاتحاد والتجانس والملاءمة التي تصير خلقا آخر في حياة جديدة^(٢٥٣)، وبذلك تتكامل رؤية الجرجاني إزاء قضية الصياغة والمعنى الموحى به، وإن لم يحط بالعمل الفني بوصفة وحدة متكاملة، ولم ينفذ إلى فكرة هذه الوحدة؛ لأنه قصد الصورة الأدبية المفردة التي من مجموعها يتكون العمل الأدبي^(٢٥٤).

ونظرة حازم القرطاجني (ت ٦٨٤ هـ) للصورة تستحق الاهتمام، فبعد أن زواج في ثقافته بين الموروث العربي الأصيل، والتراث الإغريقي العميق، خرج بنظرة جديدة للصورة، مفادها: أنها نتاج الخيال المبدع، وهو الخيال الذي يبتكر العلاقات بين الأشياء والموجودات ويصيرها في واقع متخيل تظهر فيه تلك العناصر في علاقات، وكأن لكل منها معنى فريدا في جديته وأصالتها^(٢٥٥). ومن هذا يقع اثر الخيال في تأليف الصورة ((فاذا كانت صور الأشياء قد ارتسمت في الخيال بحسب ما وقعت عليه في الوجود وكانت للنفس قوة على معرفة ما تماثل وما تناسب وما تخالف وما تضاد، وبالجملة ما انتسب منها إلى الآخر نسبة ذاتية أو عرضية ثابتة أو منتقلة امكنها

(٢٥١) ظ: نظرية البنائية في النقد الادبي: ٢٥.

(٢٥٢) أسرار البلاغة: ٢٦.

(٢٥٣) ظ: بناء الصورة الفنية في البيان العربي، موازنة وتطبيق، د. كامل حسن البصير، المجمع العلمي العراقي، (١٩٨٧م): ٤٠.

(٢٥٤) ظ: النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، (١٩٧٣م): ٣٨٦.

(٢٥٥) ظ: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د. جابر عصفور، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، (١٩٧٤م): ١٤.

أن تركّب من انتساب بعضها إلى بعض تركيبات على حد القضايا الواقعة في الوجود، التي تقدّم بها الحس والمشاهدة، وبالجملّة الإدراك من أي طريق كان، أو التي لم تقع، لكن النفس تتصور وقوعها لكون انتساب بعض اجزاء المعنى المؤلف على هذا الحد إلى بعض مقبولا في العقل ممكنا عند وجوده، وإن تنشئ على ذلك صورا شتى من ضروب المعاني..^(٢٥٦).

فحازم يفهم (الصورة) من طريق علاقتها بالخيال، لكونها نتاجه الذي يرتبط ارتباطا وثيقا بالقدرة على الابتكار وإدراك علاقات التماثل والتناسب أو التخالف والتضاد بين المدركات الأولية للأشياء. وعلى الرغم من نضج مفهوم الصورة إلا أنها لم تستقر مصطلحا محددًا في النقد العربي القديم، وإن كان مفهومها واضحا لدى النقاد، فهي تصوير، وصورة، وصياغة، وتشكيل، وأثر الصنعة، إلى غير ذلك من المفردات الدالة على مفهوم واحد.

أما المحدثون فقد تباينت آراؤهم وتعددت دراساتهم وأبحاثهم في الصورة، حتى عدّوها مصطلحا فنيا قائما بنفسه، فمنهم من عرّفها على أساس ماهيتها فرأى ((إن امتزاج المعنى والالفاظ والخيال كلها، هو الذي يسمى بالصورة الأدبية))^(٢٥٧) وأن الصورة ((لوحة مؤلفة من كلمات، أو مقطوعة وصفية في الظاهر، ولكنها في التعبير الشعري توحى بأكثر من الظاهر وقيمتها تركز على طاقتها الإيحائية، فهي ذات جمال ذاتي تستمد من اجتماع الخطوط والألوان والحركة ونحو ذلك من عناصر حسية))^(٢٥٨). ومنهم من عرّف الصورة على أساس وظيفتها، فرأى فان (Vain) أن ((الصورة كلام مشحون شحنا قويا، يتألف عادة من عناصر محسوسة، خطوط، ألوان، حركة، ظلال، تحمل في تضاعيفها فكرة أو عاطفة، أي انها توحى بأكثر من المعنى الظاهر، وأكثر من انعكاس الواقع الخارجي))^(٢٥٩)، وبذلك ((ينقل بها عقد فكرية أو عاطفية في لحظة زمنية))^(٢٦٠). فهي وسيلة رئيسة في نقل الأفكار والعواطف عند الشاعر.

أما القسم الآخر فقد عرّف الصورة على أساس دلالتها، فيرى الدكتور جابر عصفور انها: ((طريقة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة وتنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير))^(٢٦١).

ويعرفها الدكتور مصطفى ناصف فيرى أن الصورة تستعمل ((للدلالة على كل مالة صلة

(٢٥٦) مناهج البلغاء وسراج الأدباء: ٣٨-٣٩.

(٢٥٧) النقد الأدبي، د. داود سلوم، مطبعة الزهراء، بغداد، (١٩٦٧م): ٨١/١.

(٢٥٨) تمهيد في النقد الحديث، روز غريب، دار المكشوف، بيروت، لبنان، ط١، (١٩٧١م): ١٩١.

(٢٥٩) م: ١٩٢-١٩٣.

(٢٦٠) فن الشعر، د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط٣، (دب): ٩٠.

(٢٦١) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: ٣٥٨.

بالتعبير الحسي، وتطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الاستعاري)) (٢٦٢).

ويرى الدكتور محمد حسين الصغير أن الصورة هي أداة لها طريقتها الخاصة في عرض المعاني مقترنة بألفاظها ليتفاعل المتلقي للنص الأدبي وهو مرتبط بجزئيه في وقت واحد، فلا فصل بينهما ولا يتميز أحدهما عن الآخر، فيكتسب العمل الأدبي مناخا يشعر بالالتئام اللغة والفكر بإطار موحد، وهنا يندفع المتلقي لاستكناه العلاقات القائمة بين اللغة والفكر، واللفظ والمعنى والشكل والمضمون (٢٦٣).

ولعل الباحث يجد ما ورد من تعريف في الموسوعة الفلسفية جامعا لما توصل اليه المحدثون من تعريف الصورة وان تباينت آراؤهم، إذ يشير التعريف إلى أن الصورة الفنية (Artistic Image) هي: منهج معين يستعمل في الفن لترديد الواقع الموضوعي في شكل حي ومتعين حسي يمكن إدراكه في إطار جمالي محدد (٢٦٤)، هو نتاج العلاقات بين الأشياء من دون الأشياء، فلا يقف الشاعر بهذا النتاج عند حدود نقل الأفكار والعواطف للقارئ، بل يتعدى ذلك لايجاد التصور الجدلي للصورة بوصفها حدا ثالثا يوحد بين الشكل والمضمون.

حينئذ لا يصح دراسة الصورة وكأنها شيء قائم بذاته أو انه خارج القصيدة، بل ينبغي أن تدرس على انها صور في قصائد ((وأن تؤدي ما تؤديه الصور في القصائد)) (٢٦٥). لأن الصورة الفنية واحدة من المكونات الأساسية في القصيدة، فليس ثمة شعر من غير صورة (٢٦٦). وفي ضوء ما تقدم يمكن دراسة الصورة الفني في رثاء الإمام الحسين □ في العصر العباسي على وفق التقسيم الآتي:

المبحث الأول: مصادر الصورة.

١. الواقع.
٢. الخيال.
٣. توظيف الموروث.

(٢٦٢) الصورة الأدبية، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط٣، (١٩٨٣م): ٣.

(٢٦٣) ظ: الصورة الفنية في المثل القرآني، د. محمد حسين علي الصغير، دار الهادي، بيروت، لبنان، ط١، (١٤١٢هـ/ ١٩٩٢م): ١٠/٩.

(٢٦٤) ظ: الموسوعة الفلسفية: ٢٧٨.

(٢٦٥) الشعر والتجربة، أرشيبالد ماكليش، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة: توفيق صايغ، دار النهضة العربية، بيروت، (١٩٦٣م): ٦٦.

(٢٦٦) ظ: الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية، القدامى وتحليل النص، عبد الإله الصائغ، المركز الثقافي العربي، (١٩٩٧م): ١٣.

المبحث الثاني: أنواع الصورة.

١- الصورة البيانية:

أ - التشبيه.

ب - الاستعارة.

ج - الكناية.

٢- الصورة الحسية:

أ - البصرية.

ب - السمعية.

ج - صور الحواس الأخرى.

ولعل التقسيم المتقدم يكفي لتسليط الضوء على هذا الجانب المهم من الشعر؛ لأنه - أي التقسيم - يتصل بأبرز معالم الصورة تشخيصا وأكثرها تأثيرا وفاعلية.

المبحث الاول مصادر الصورة

١ - الواقع:

يمدّ الواقع الشاعر بالصورة؛ لأنه يمثل المصدر الاول لإنتاجها، فهو - أي الواقع - لا يتطلب جهداً ذهنياً، ولا بحثاً عن العلاقات بين الأشياء لابتكار صورة فنية، بمعنى أن الواقع غني بالصور المباشرة التي لا تكلف الشاعر تأملاً بعيداً أو إحساساً معمقاً حاداً، لأنها تكون ماثلة يلتقطها الحس الفني ويصفها الشاعر بمهارته.. فالواقع مفعم بالعلاقات التي يسبغ عليها خيال الإنسان التألفي البسيط اشكالا فتصبح صوراً جاهزة في ذهنه، فتكون بحاجة إلى من يجسدها بالكلمات التي تنتج عالماً يحاكي (الواقع) وينقله. وعندئذ تكون الصورة قريبة من الالهام والافهام، يسهل على الشاعر الإتيان بها، وعلى الجمهور تلقّيها، ((وتبدأ الصور المستمدة من الواقع من نقل الواقع كما هو، ثم نقله متلبساً بالمشاعر، وتتطور حين يصبح الواقع الروحي موضوعاً للصورة، فيكون وصف الافكار الشعرية والواقع النفسي والعواطف والمشاعر موضوعاً لهذا الضرب من الصور))^(٢٦٧).

وتقسم صور هذا الضرب على النحو الآتي:

أ - وصف الواقع كما هو: يكثر في شعر رثاء الإمام الحسين □ - موضوع البحث - هذا النمط الذي يحاكي الواقع وينقله في كثير من الأحيان، نقلاً حرفياً مباشراً، من دون تأمل وطول نظر، وصدور عن حس شعري مطبوع، لإحكام النسيج الشعري ليصبح جنساً من التصوير. ومن ذلك قول السيد الحميري:

لَمْ يَدْعُهُمْ لِقَاتِلَهُ	إِلَّا الْجَعَالَـةَ وَالْعَطِيَّـةَ
أَوْلَادُ أَخْبَثَ مَنْ مَشَى	فَرَحًا وَأَخْبَثَهُمْ سَجِيَّةَ
فَعَصَاهُمْ وَأَبَتْ لُهُ	نَفْسٌ مُعَزَّزَةٌ أَبْيَّةَ
فَعَدُوا لُهُ بِالسَّابِغَا	تِ عَلَيْهِمُ وَالْمَشْرِفِيَّةَ
وَالْبَيْضَ وَالْيَلْبَ الْيَمَا	نِي وَالطُّوَالَ السَّمْهَرِيَّةَ
وَهُمْ أَلَوْفٌ وَهَوَ فِي	سَبْعِينَ نَفْسًا هَاشِمِيَّةَ ^(٢٦٨)

عمد الشاعر إلى وصف واقع التاريخي في تلك المعركة، فهي صورة المفرد مع فئة قليلة في مواجهة فئة كثيرة تعدّ بالالوف.. وبذلك لم تكن الصورة قارة على إثارة التأمل والعاطفة والمشاعر إلى المستوى الذي تحقق به الدهشة والإبداع في وصف هكذا واقع يمكن أن يظهر بصورة فنية

(٢٦٧) شعر البرقعائي، تحقيق ودراسة: تومان غازي حسين، رسالة ماجستير، جامعة الكوفة - كلية الآداب،

(١٤٢٧ هـ/٢٠٠٦ م): ١٠٤.

(٢٦٨) ديوانه: ٤٧١.

أخرى ذات أبعاد حيوية أكبر وأنفذ، وليس للصورة في هذا المستوى من التصوير إلا ملامسة وجدان المتلقي المتعاطف مع الحدث التاريخي حين يعاد عليه عرض معادلة الحرب غير المتكافئة بين الجانبين، وهذا النمط إن أثر في المتعاطف مسبقاً مع الموضوع فإنه يفقد تأثيره لدى المناوئ لقضية الحسين أو المحايد؛ لأن بُعد الصورة الإنساني بُعد ضيق، ولما كان من معايير جودة النتاج الفني أن يكون إنسانياً عاماً فإن صبغة الإنساني الخاص تقلل من أهمية النتاج وتضعف أثره في المتلقي بسبب نقل الواقع وتحويله إلى مادة شعرية^(٢٦٩). وبمثل هذا النمط من التصوير يقول صاحب بن عباد:

وَالْحُسَيْنُ الْمَمْنُوعُ شَرِبَ مَاءٍ بَيْنَ حَرِّ الظَّبْيِ وَحَرِّ الْغَيْلِ
مُتَّكِلٌ بِأَبْنِهِ وَقَدْ ضَمَّهُ وَهْ وَغَرِيقٌ مِنَ الدَّمَاءِ الْهَمُولِ
فَجَعَوْهُ مِنْ بَعْدِهِ بِرَضِيعٍ هَلْ سَمِعْتُمْ بِمَرْضَعٍ مَقْتُولِ^(٢٧٠)

لم تغن الصورة الشعر؛ لأنها كانت مجرد استحضار لصورة ماضية من الواقع التاريخي كما هو، فالتخيل فيها أولي بسيط^(٢٧١)، ولا يعدو الشعر فيها أن يكون مروية تاريخية أرادت التأكيد على معنى (الاسراف) في القتل، والقسوة في الحرب، وهكذا كان الواقع، ولو مهدّ شاعر مناوئاً للحسين بهذه الأبيات بأن المقتول كما يدّعي أعداؤه قد فرّق جماعة المسلمين، وشق عصا الطاعة^(٢٧٢)، سيكون ذلك مسوغاً للقتل، والمهم: أن الشاعر اعتمد لفظة (الحسين) واشعاعاتها في ضمير المحبين فبنى عليها معانيه وأغفل الصورة.

ولم يستطيع الطغرائي (ت ٥١٥ هـ) وهو يرثي الحسين أن يرسم صورة مبتكرة في قوله:
وَمُبْسَمُ ابْنِ رَسُولِ اللَّهِ قَدْ عَبَّثَ بَنُو زِيَادٍ بِثَغْرِ مِثْلِهِ مَنُكُوتِ^(٢٧٣)

(٢٦٩) ظ: دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن اطيّمش، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، ط ٢، (١٩٨٦م): ٢٦٠.

(٢٧٠) ديوانه: ٢٦٢.

(٢٧١) ظ: بحوث في علم النفس العام، د. فائز محمد علي الحاج، المكتب الإسلامي، ط ١، (١٣٩٦ هـ/ ١٩٧٦م): ٧٩.

(٢٧٢) هكذا أريد تشويه نهضة الحسين وثورته من خلال الإشاعات والدعايات الأموية في دمشق آنذاك، وهذا ما لم يتحقق ليزيد بن معاوية، فأنكشف الأمر ونقم المسلمون عليه، ولم يبق له مبرر لقتل الحسين □ وان ظل المتعصبون لبني أمية يبررون ذلك قديماً وحديثاً. ظ: حياة الإمام الحسين بن علي (عليهما السلام)، دراسة وتحليل: باقر شريف القرشي، المؤسسة الإسلامية للبحوث والمعلومات، إيران، قم، ط ١، (١٤٢٧ هـ/ ٢٠٠٦م): ٢٩٨-٢٩٩.

(٢٧٣) ديوان الطغرائي، أبي إسماعيل الحسين بن علي (ت ٥١٥ هـ)، تحقيق: د. علي جواد الطاهر، ود. يحيى الجبوري، الجمهورية العراقية، وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد، (١٣٩٦ هـ/ ١٩٧٦م): ١٠٤؛ أدب الطف: ٢٧/٣.

فجاءت الصورة لتتنقل واقعا^(٢٧٤)، وتحيل ذلك الواقع إلى مادة شعرية، فلم تستطع نظم ذلك الواقع في رؤية تعيد صوغ نسيج الصورة على وفق العلاقات بين عناصر اللغة والخيال، فجاءت الصورة صياغة للواقع المنظوم شعرا بما لا يمس المشاعر، ولا يثير العاطفة أو التأمل بفكرة، وبذلك تضعف (الصورة) من قيمة المنقول وتجعله ضربا من الإخبار الموزون المقفى.

وقد يأسر الواقع الشاعر فتأتي الصورة لديه خالية من (الفنية)^(٢٧٥)، ومن ذلك قول طلائع بن رزيك:

لَهْفِي عَلَى قَتْلِي أُبَيِّحَ بِهِمْ حِمَى الدِّينِ الْمَصُونُ
مَا فَيَهُمُّ إِلَّا صَرِيحٌ بِالصَّوَارِمِ أَوْ طَعْمَيْنِ
غَدَرَ الْخَوُونُ بِهِمْ هُنَاكَ وَلَمْ يَفِ الثَّقَلَةُ الْأَمِينُ^(٢٧٦)

فلم يأت الشاعر بالصورة في سياق إيحائي جمالي ((تستحضر فيه لغة الابداع الهياة الحسية أو الشعورية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تملئها قدرة الشاعر وتجربته على وفق تعادلية فنية بين طرفين هما المجاز والحقيقة من دون أن يستبد طرف آخر))^(٢٧٧).

فالصورة يطغى عليها الواقع، وهي لا تُضيء الحالة الشعرية، فكأنها شيء خارج عن صياغة اللغة الشعرية. وقد يكون الموقف العاطفي تجاه الموضوع هو الآخر ضربا من صورة وصف الواقع، ولكنه (الواقع النفسي) أو (الانفعالي) بدلا من الموضوعي، ويظهر ذلك في قول علي بن المقرب الاحسائي:

يَا لَهْفَ نَفْسِي لِلْحُسَيْنِ بِالْعِزِّ وَقَدْ أَقَامَ أَهْلُهُ بِجَعَجَعِ
لَهْفِي لِمَوْلَايَ الشَّهِيدِ ظَامِنَا يَذَاذُ عَنْ بَحْرِ الْفِرَاتِ الْمُتَرَعِ
لَمْ يَسْمَحِ الْقَوْمُ لَهُ بِشَرْبَةٍ حَتَّى قَضَى بَغْلَةً لَمْ تَنْقَعِ
لَهْفِي لَهُ وَالشَّمْرُ فَوْقَ صَدْرِهِ لِحَزِّ أَوْدَاجٍ وَهَشْمِ أَضْلَعِ^(٢٧٨)

(٢٧٤) هذا ما فعله ابن زياد في مجلسه بالكوفة، ويزيد في مجلسه بالشام. ظ: الملهوف على قتلى الطفوف، رضي الدين أبو القاسم علي بن موسى بن جعفر بن طاووس (ت ٦٦٤هـ)، تحقيق وتقديم: الشيخ فارس تبريزيان الحسون، دار الأسوة للطباعة والنشر، طهران، قم، ط ٤، (١٤٢٥هـ): ٢١٤، حياة الإمام الحسين بن علي □: ٣٦٣/٣.

(٢٧٥) ويراد بها صياغة اللغة الشعرية صياغة صورية على وفق سياق إيحائي جمالي. ظ: الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط ٣، (١٩٧٤م): ٣٥٣.

(٢٧٦) ديوانه: ١٥٨، أدب الطف: ١١٨/٣.

(٢٧٧) الصورة الفنية معيارا نقديا منحى تطبيقي على شعر الأعشى الكبير، عبد الإله الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، (١٩٨٧م): ١٥٩.

(٢٧٨) ديوانه: ٥٢٢-٥٢٣؛ أدب الطف: ٣٤/٤.

نلاحظ استعمال الشاعر للفظ (لهفي) التي بنى عليها معنى الصورة اللاحقة، وفيها يظهر الشاعر طغيان الانفعال عبر تكرار اللفظة الدالة على التوجع والتحسر، فضلا عن حرف الروي الذي جاء مكسورا^(٢٧٩)، فدلّ على الانكسار النفسي الذي يمر به الشاعر، وذلك أدى إلى بروز الجانب العاطفي وطغيان الانفعال الذي لم يترك مجالا للتأمل الجمالي وتحكيم الذوق الأدبي، فجاءت المفردات والتراكيب واقعية وقد هيمن عليها الطابع النفسي في قوله (لهفي، مولاي، الشهيد، ضامنا، لم تسمح القوم له بشربة، قضى بغلة، الشمر فوق صدره، حزّ اوداج، هشم اضلع) إلى غير ذلك من الالفاظ التي يطغى عليها الانفعال الحاد، فالشاعر لم يستطع تمثّل المعاني تمثلا جديدا مبتكرا يحيلها إلى صور فنية معبرة على المعنى وليس الذات، ومثّل ذلك قول الصنوبري:

بصماخي فلم يدع لي صماخا	ذكر يوم الحسين بالطف أودى
رافعات إثر الصراخ صراخا	متبعات نساؤه النوح نوحاً
يتعاطوننّه زلالا نقاخا	متعوه ماء الفرات وظلّوا
سدّ عنهم معاند أصماخا ^(٢٨٠)	بأبي عترة النبي وأمّي

يظهر النص هيمنة الانفعال وسيادة العاطفة في تأليف الصورة، فالشاعر ناقل للواقع النفسي (الانفعالي)، ونلاحظ ذلك في استعماله المفردات المعبرة عن الانفعالات مثل (النوح نوحا، الصراخ صراخا)، فضلا عن استعمال أسلوب التقديّة في قوله (بأبي..)، ومع هذا فقد جاء الشاعر بحرف الروي (الخاء)^(٢٨١)، فأثر ذلك في الصورة وبان نشوزها، فضلا عن اطلاقه الروي بالمد، فجاءت المفردات متنافرة ناشزة وذلك ظاهر في تنافر المفردات: (الصراخ صراخا، زلالا نقاخا، معاند اصماخا)، وبذلك تفقد الصورة أي قيمة جمالية إيحائية سواء أكانت في مستوى المعنى أم في مستوى الشكل. ولكن الصنوبري يناسب في مرثية أخرى بين صورة الواقع النفسي، والمفردات وحروف الروي، فيقول:

(٢٧٩) استعمل الشاعر حركة الكسرة لأنها (تشعر بالرقّة واللين). ظ: المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب المجذوب، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط ١، (١٣٧٤ هـ/ ١٩٥٥ م): ٧١/١. وقد استعمل حرف الروي (العين) لأنه من الحروف الحلقية فعبر به عن الحزن العميق. ظ: المحيط في أصوات اللغة العربية ونحوها وصرفها، محمد الأنطاكي، مكتبة دار الشروق، شارع سوريا، بيروت، لبنان، (١٣٩٢ هـ/ ١٩٧٢ م): ١٩/١.

(٢٨٠) ديوانه: ٤١٤.

(٢٨١) من حروف القوافي الحوش، ويضاف لها (التاء، والزاي، والغين). وهي نادرة الاستعمال عند الشعراء حرفا للروي. ظ: المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها: ٦٣/١.

وَبَنَاتُ فَاطِمَةَ سَابَا	إِبْنُ النَّبِيِّ مُعْفَرٌ
يُهْدَى إِلَى شَرِّ الْبَرَايَا	خَيْرُ الْبَرَايَا، رَأْسُهُ
رَفُ أَدْمَعِي أُمُّ لِلصَّبَا	لَمْ أَدْرِ لِلصَّبِيَانِ أَذْ
لَا وَعَلَامُ الْخَفَايَا	تَاللَّهِ لَا تَخْفَى شُجُونِي
مِنْ الْحَسَنِ عَلَى الثَّنَا ^(٢٨٢)	وَيَزِيدُ قَدْ وَضَعَ الْقَضِيبَ

فذاث الشاعر تطبع صورة الواقع بطابعها؛ لأن الشاعر منفعل بذلك الواقع ولكنه لا يستطيع الافلات من شعوره ازاء ذلك الواقع الذي يقدمه الادراك، فتعلو نبرة العاطفة والتفجع، وتنحسر طاقات الایحاء في مقابل الزخم الشعوري الحاضر في الصورة. وقد زاد على ذلك ميل الشاعر إلى ایراد (الباء المفتوحة) حرفاً للروي، وبذلك دلّ على الاطلاق، وفي الاطلاق (الصياح)، لأنه ألف ممدودة طويلة ومخرجها من أقصى الحلق^(٢٨٣). وبذلك يؤلف الشاعر صورته تأليفاً انفعالياً يظهر فيه مستوى التقابل بين (الخير) و(الشر) في صورة الرأس المهدى، والقلق الذي يسبغ على الصورة طابع الحيرة في البكاء على الصبيان او الصبايا، ومن ثم تضح صورة الشاعر بالعاطفة لأن شجونه لا تخفى وقد اقسم على ذلك بعلام الخفايا.

ويقول ابن سناء الملك (ت ٦٠٨ هـ):

وَنَظَّمْتُهَا فِي يَوْمٍ عَا	شُورَاءَ مَنْ هَمَّيْ وَخَزَنِي
يَوْمَ يَنَاسِبُ غِبْنَ مَنْ	قَتَلُوهُ ظُلْمًا مِثْلَ غَبْنِي
يَوْمَ يَسَاءُ بِهِ وَفِي	كُلِّ شَيْعِي وَسُنِّي
إِنْ لَمْ أَعِزَّ الْمُسْلِمِ	نَ بِهِ فَإِنِّي لَا أَهْنِي
أَوْ كُنْتُ مِمَّنْ لَا يَنْو	حُ بِهِ فَإِنِّي لَا أَغْنِي ^(٢٨٤)

اسرف الشاعر في نقل الواقع، وكأنه يلتقط صورة فوتغرافية ضيقة التصوير لا تدع شاردة ولا واردة الا التقطتها، فالشاعر يحدد وقت نظم القصيدة بأنها نظمت في يوم عاشوراء، وان المأساة شملت كل طوائف المسلمين (الشيعة والسنة)، حتى اذا انتقل إلى وصف العاطفة اخذت التفاصيل الواقعية طريقها للاساءة للمعاني، فهو إن لم يعزّ فانه لا يهني.. وان لم يكن ممن لا ينوح فانه لا يغني! وكأن الشاعر اصبحت حجراً اصم، وهكذا نسي الشاعر موضوعه وبقي منهمكاً بشكل منفصل عن المعاني التي يريدّها، ولعل بعضهم لأمه على عدم كتابة قصيدة فأنّب ضميره وكتب

(٢٨٢) أدب الطف: ٣٣/٢.

(٢٨٣) ظ: المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها: ٧٠/١.

(٢٨٤) أدب الطف: ١٧/٤.

تحت هذه الوطأة من التكلف.

ونخلص إلى القول بأن نقل الواقع الموضوعي أو الواقع الانفعالي النفسي كما هو من دون إعطاء النفس فرصة للتأمل الشعري، والتعمق الشعوري ومحاكاة ذلك وتحويله إلى صور تعبيرية، تعبر بطريقة غير مباشرة، عن المضمون الروحي (عاطفة/فكر) أدى إلى الاسفاف والتسطيح والتقليل من قيمة معاني (الرثاء) في النص، فالصورة لا تنتج (معنى)، بل تظل مقيدة بالواقع، مأسورة به، وبهذا يكون التصوير في هذا الضرب نتاج غير فني، لم يخلده الا التدوين، أو عدّه وثيقة تاريخية لا أكثر.

ب - وصف الواقع متلبسا بالجانب الروحي: تقوم الصورة في هذا الضرب على العلاقة بين المظاهر الخارجية والجانب الروحي (العواطف والاحاسيس والافكار) فتمزج بين التعبير عن الواقع والتعبير عن العاطفة مزجا فنيا متعادلا، بمعنى أنها توازن بين العالمين (الحسي والمعنوي)، ويظهر ذلك في قول ابن بديل الكاتب المتوفى في القرن الرابع الهجري بعد الانتهاء من بناء مدينة المهديّة في تونس بين عام (٢٩٧-٣٢٢هـ):

بُنِيَتْ لَدَى اقْصَى الْمَغَارِبِ دَارُ قُطِّتْ بِهَا الْأَحْرَارُ وَالْأَبْرَارُ
لَاذَتْ بِبَرْدِ الْمَاءِ لَمَّا أَنْ دَرَّتْ أَنَّ الْقُلُوبَ عَلَى الْحَسَنِ حِرَارُ^(٢٨٥)

يستمد الشاعر الصورة من الواقع المتمثل ببناء مدينة على ساحل البحر الابيض المتوسط^(٢٨٦)، ولكنه سرعان ما يفلت من اقواس هذا الواقع الذي اتخذه دافعا لقوله ويخرج منه إلى الفضاء الروحي، فيسبغ على صورته تعليلًا وجدانيا عاطفيا يتجه بالصورة من عالمها الواقعي المتدني إلى عالم الروح السامي. وقد افاد الشاعر من حسن التعليل في ايجاد التوازن بين عالمي الواقع والوجدان، فأحاط الواقع بهالة عاطفية تلقي على الصورة المادية افياء من الاحساس والشعور الروحي. وقد احسن الشاعر التعبير عن العاطفة، فلم يصفها مباشرة، بل هيأ لها مناسبتها في السياق لأنه على وعي وادراك بذلك. وهكذا يكون للمرثي ذلك الاثر في وصف الواقع وجذبه اليه، والمهم هو أن القارئ يجد التوازن بين الشكل الفني والمضمون العاطفي في هذه الصورة التي

(٢٨٥) دائرة المعارف الحسينية، ديوان القرن الرابع: ٢٢٧/١.

(٢٨٦) ((..فقل في تلك النبوة ما أوماً للميتة الحسينية:

خُطِّتْ بِأَرْجَاءِ الْمَغَارِبِ دَارُ دَائَتْ لَهَا الْأَمْصَارُ وَالْأَقْطَارُ
لَاذَتْ بِبَرْدِ الْمَاءِ لَمَّا أَيْقُنَتْ أَنَّ الْقُلُوبَ عَلَى الْحَسَنِ حِرَارُ

دُرر السمت في خبر السبط: ٦٧. ظ: أدب التشيع في الشمال الإفريقي حتى نهاية القرن الثامن الهجري، د. عبد الأمير عبد الزهره العناد الغزالي، صححته ونقحته: د. رقية رستم بور ملكي، مؤسسة منهاج، طهران، قم، ط١، (١٤٢٧هـ): ٣٦٠.

تظهر من تبادل علاقات النسيج.

وقد يستمد الشاعر صورة من الواقع، لكنه يتمكن بمهارته الفنية من نقل ذلك التصور من مستواه التقليدي الاعتيادي المبسط إلى المستوى المعنوي المتلون بالوجدان والعاطفة، ويظهر ذلك في قول محمد بن عبد الله السوسي المتوفى نحو عام (٣٧٠هـ):

أَنْسَى حُسَيْنًا بِالطُّفُوفِ مُجَدَّلًا وَمِنْ حَوْلِهِ الْأَطْهَارِ كَالْأَنْجَمِ الزُّهْرِ
أَنْسَى حُسَيْنًا يَوْمَ سِيرَ بِرَأْسِهِ عَلَى الرَّمْحِ مِثْلَ الْبَدْرِ فِي لَيْلَةِ الْبَدْرِ^(٢٨٧)

نلاحظ تحقق التوازن بين الواقع والعاطفة، ففي الواقع يتقابل ضربا البيتين في الاستفهام الانكاري من خلال تكرار لفظ (أَنْسَى حُسَيْنًا..) فالصورة في الصدور هي صورة الواقع الراسخ في ذهن الشاعر، ويقابلها في الأعجاز تشبيهات تتصل بواقع سام وجميل متصل بالسماء كما في قوله (كالأنجم الزهر) إذ يترفع الشاعر بمرثيته عن عالم الموت والظلمة، إلى فضاء الحياة والنور، أي انه يمنح المرثي بُعدا حيويًا ينفذ في عمق المأساة ليستخرج منها صورة التطهير والطمأنينة والجمال والاكتمال والخلاص.

ويرتبط الشاعر بالمرثي بروابط انفعالية قوية، فيعبر عن ذلك بصور تتجاوز المادي المحدد، كما في قول محمد بن علي الواسطي الملقب بـ(ابن المعلم) (ت ٥٩٢هـ):

يَا زَائِرَ الْمَقْتُولِ بَغِيًّا قِفْ عَلَى جَدَثٍ يَقَابُلُهُ هُنَالِكَ مَصْرَعُ
وَقُلِ السَّلَامُ عَلَيْكَ يَا مَوْلَى بِهِ يَرْجُو الشِّفَاعَةَ عَبْدُكَ الْمَتَّشِّعُ
لَوْ زَالَ فِي الْقَبْرِ الْحِجَابُ رَأَيْتُمْ جَبْرِيلُ حَوْلَ ضَرِيحِهِ يَتَضَرَّعُ
وَأَبُوهُ حِيدَرُ وَالنَّبِيُّ مُحَمَّدٌ وَهُمْ السَّبِيلُ الْمُسْتَقِيمُ الْمُهَيَّعُ^(٢٨٨)

يلاحظ أن الشاعر يبدأ من صورة المكان المادي المتمثل بالقبر، ثم يتجاوز هذا التحديد الحسي، فيسبغ على صورته الطابع الغيبي المحجوب الذي لا يدرك الا بالروح والمعرفة الباطنية، فمن صور الموت في (القتل، البغي، الحدث، المصراع) في البيت الاول إلى صور (السلام) واستعمال اسلوب النداء (يا مولى)، والرجاء (يرجو..) في البيت الثاني، فاكتسبت صورة المكان بُعدا مقدسا، وسمة رمزية، أدت إلى ارتقاء الصورة إلى مصاف السماوات والملكوت الاعلى، فالقبر الضيق كما هو متصور في المدرجات البسيطة يصير عالما من الحركة المقدسة غير المرئية، وبهذا انتقل الشاعر في البيت الثالث إلى فتح ابواب العالم الميتافيزيقي الرحب، فصور العواطف من وراء الحجب باستعمال اسلوب الشرط الامتناعي (لو...) ليكشف جانبا من المستور في (جبريل، وعلي، ومحمد)، وهم شخصيات مألوفة لدى

(٢٨٧) أدب الطف: ٢/ ٢١١٨، دارة المعارف الحسينية، ديوان القرن الرابع: ٢٣٠/١.

(٢٨٨) م.ن: ٣/ ٢٤٠، م.ن، ديوان القرن السادس: ١٤٤.

المسلم، لكنه ربطهم بعلاقات نصيَّة وثيقة تصلهم بالعالم الروحي في سياق الرثاء...، ليوحي بعدم تحديد هذا العالم، فقال: (لو زال في القبر الحجاب..). وهذا هو المكان الذي يتجاوز حدود المكان في الواقع، وفي ذلك يجد المتلقي حافزا ودافعا على زيارة المرثي والتردد على قبره بعد أن تألفت الصور، فتداخل المادي في المعنوي، والمشاهد في الغيبي المحجوب في بنية ذات علاقات متشابكة صار فيها المقتول (حيا) يسمع السلام، والقبر عالما للملائكة والارواح الكاملة المقدسة.

ويحاول الشاعر ما استطاع ايجاد العلاقات المتوازنة في صورته للتعبير عن الواقع والعاطفة في بنية واحدة، ويظهر ذلك في قول ابن جكينا البغدادي (ت ٥٢٨هـ):

ولائم لي في اكتحالي يوم استباحوا دم الحسين
فقلت دعني، أحق عضو ألبس فيه السواد عيني^(٢٨٩)

اسبغ الشاعر الجانب الروحي المتمثل بـ(الحنن) على الواقع الظاهر في صورة (الاكتحال) فرمز لذلك الحزن باللون الاسود، واذا كان الكحل من علامات حسن المنظر - وهو معنى مألوف - فإنه عند الشاعر اخفاء لحسن العين بما يدل على الحزن والكآبة والانكسار وكأنه (سهاد) أسود، كحل الشاعر به عينه حزنا على الحسين. ويقول ابن جبر المصري (ت ٤٨٧هـ):

واذا ذكرت مصابكم قال الأسى لجفوني: اجتنبني لذيد كراكي
وابكي قتيلاً بالطفوف لأجله بكت السماء دما فحق بكاءك
إن تبكهم في اليوم تلقاهم غداً عيني بوجه مسفر ضحك^(٢٩٠)

نلاحظ أن الصورة تتجه إلى تغيير مدلولات (البكاء) بعد أن وازن الشاعر بين اطراف الصورة، (الأسى) و(الجفون)، (قتيل الطفوف) و(السماء)، (البكاء) و(الوجه المسفر الضحك)، فمن بين هذه العناصر نسج الشاعر صوره على اساس الموازنة، فجمع بين الروحي، والمادي، فمنح للبكاء - محور الصورة - سمة روحية، تنأى به عن صور الصراخ والعويل، فهو بكاء سماوي يحمل في معانيه الشموخ والاباء والنماء، ثم يقيم الشاعر على ضوء التقابل بين اليوم والغد ثنائية لمعنى البكاء، فيصير البكاء في (اليوم) ضحكا واسفارا للوجه (غدا)، وبهذا يقدم الشاعر صورة

(٢٨٩) فوات الوفيات والذيل عليها، محمد بن شاعر الكتبي (ت ٧٦٤هـ)، تحقيق: د. احسان عباس، دار صادر، بيروت، (١٩٧٤م): ٣٢/١.

(٢٩٠) أدب الطف: ٣٣٢/٢، وتكررت هذه الصورة عند احمد بن عيسى الهاشمي (ت ٥٩٣هـ) إذ يقول:

لم أكتحل في صباح يوم أريق فيه دم الحسين
الا لحنني وذاك أنني سودت حتى بياض عيني

ادب الطف: ٢٤٥/٣؛ دائرة المعارف الحسينية، ديوان القرن السادس: ٢٧٣.

جميلة ناعمة لصورة البكاء، بأسباغ الجانب الروحي الغيبي المشرق عليها^(٢٩١).

ويتبين الربط بين صورة الواقع بطابعه المادي، وصورته بالطابع المعنوي (الروحي) في قول علي بن حماد الجوهري المتوفى حدود سنة (٣٨٠هـ):

اليومَ قام بأعلىَ الطف نادبهم يقول مَن لَيْتِمْ أو لمسكين
اليومَ خُضِبَ جِيبُ المصطفى بدم أمسى عبيرَ نحورِ الحُورِ والعين^(٢٩٢)

ففي البيت الاول صورة حسرات المساكين والايتم للأب (المعنوي) لهم وهي صورة (كنائية) ذات طابع مادي وظفها الشاعر في سياق الرثاء ليمهد بها البيت الثاني الذي تمكن فيه من توليد العلاقات البنائية بين صورة الواقع في خطاب الإخبار عن (اليوم) من جهة، وصورة العالم الغيبي المتمثل (بالحور والعين) من جهة أخرى، وفي ذلك إشارة إلى السعادة الابدية والفوز والخلود، (فالدَم) يصير (عبيرا) لنحور الحور العين، وهكذا يتبين مقدار الانحراف في دلالة الصورة بين الواقع المحض، والواقع اذا تلبس بالافق الرحب لفضاء الروح والعاطفة وتوازنا معا في بناء وتأليف الصورة.

ونخلص مما تقدم أن هذا الضرب من الصور لا يضاهي الضرب الاول منه ورودا في التصوير الفني، فالصورة بالواقع المادي أو النفسي (الانفعالي) هي الاوسع انتشارا عند الشعراء، ولعل ذلك يعود

(٢٩١) قال تعالى: (وَجُودٌ يَوْمَئِذٍ مُّسْقَرَةٌ * ضَاحِكَةٌ مُّسْتَبْشِرَةٌ). عبس: ٣٨-٣٩.

وبمثله يقول ابن ابي الحديد المعتزلي (ت ٦٥٥هـ):

تالله لا أنسى الحسين وشلوه تحت السنابك بالعراء موزع
متلفعا حمر الثياب وفي غد بالخضر من فردوسه يتلفع

أدب الطف: ٥٥/٤؛ الدر النضيد في مرآتي السبط الشهيد: ٢٠٨.

وقول الحسن بن علي بن الزبير المصري (ت ٥٦١هـ):

إن لم تُجنْ جُسومهم في تربها فلأنها اعتاضت بخير جنان
كم روح ثاو منهم قد أصبحت تختال في روح وفي ريحان

أدب الطف: ٧٢/٣.

(٢٩٢) أدب الطف: ١٢١/٣.

ويقول المرتضى:

وراحوا كما شاءت لهم أريحية ودوحة عز فرغها متعطف
فإن ترهم في القاع نشرا فشملمهم بجنات عدن جامع متآلف
إذا ما ثنوا تلك الوسائد مئلا أديرت عليهم في الزجاجة قرقف
وأحواضهم مورودة فعدوهم يحلا وأصحاب الولاية ترشيف

ديوانه: ٣١٩/٢؛ أدب الطف: ٢٧٢/٢.

إلى تأثر الشاعر بالواقع المروع لواقعة الطف، وحينئذ يظل مأسورا بتلك الوقائع والاحداث ولا يستطيع الافلات من هيمنتها عليه، أو أن ذلك عائد إلى ضعف ملكة الشاعر في التصوير فيأخذ من اقرب المصادر اليه وهو الواقع. وقد يعتقد الشاعر أن مثل هذا الاداء في الصورة الفنية يقرّبه إلى الجمهور زلفى، لأنه الاقرب إلى ادراكهم وذوقهم العام، فيميل حينئذ لمسيرة الجمهور ويغفل عن الجانب الجمالي للصورة الفنية، مع أن اللون الروحي في الصورة يتسامى بالواقع عن طريق التعبير الشعري، فهو شعر بمعنى الكلمة، تتأزر فيه عناصر الفن (الايقاع والصورة والفكر والوجدان) فلا يطغى عنصر على آخر، فهو معبر غير مباشر، ومؤثر.

٢- توظيف الموروث:

لا ينفصل الشاعر عن الموروث الثقافي والقيم الفنية الموروثة، وإن العودة إلى القيم الفنية الشعرية الموروثة ليست انكفاء أو رجعة إنما هي احياء لكل ما أوتر عن الماضي الشعري من معطيات فنية ايجابية، وهي تطوير لفن الشعر، وإنها اضاءة لرؤية الشاعر واحساسه بالاستمرار الفني^(٢٩٣)، ومن هنا صار الموروث الادبي عاملا اصيلا ومؤثرا في خلق الصورة الشعرية، يقول تميم بن المعز لدين الله الفاطمي في الحسين وآله:

فَكَمْ كُرْبَةً فِي كَرْبَلَاءَ شَدِيدَةٍ دَهَاهُمْ بِهَا لِلنَّاكِثِينَ كِيَادُ
تَحَكَّمَ فِيهِمْ كُلُّ أَتُوكَ جَاهِلٌ وَيُغْزَوْنَ غَزَا لَيْسَ فِيهِ مَحَادُ
كَأَنَّهُمْ ارْتَدَّوْا ارْتِدَادَ أُمِّيَّةٍ وَحَادُوا كَمَا حَادَتْ ثُمُودُ وَعَادُ^(٢٩٤)

استعار الشاعر الاطار العام للقصة القرآنية فيما يخص (ثمود) و(عاد)، وقد ركّز على موقف (الحياة) عن الهدى والحق عن القومين بما استحق عليهم العذاب من الله عزّ وجل، فكأن الشاعر يريد أن يصل في توظيفه هذا الاشارة إلى ما لحق الحسين وآله من تنكيل وعذاب شديدين من الناكثين بكربلاء، وكأنه كان عذابا سماويا في صفته فلم يبق من آل الرسول احدا مثلما حق الاهلاك على عاد وثمود: (وَأَنَّهُ أَهْلَكَ عَادًا الْأُولَى * وَثُمُودَ فَمَا أَبْقَى)^(٢٩٥) فالدلالة المستوحاة من هذا الاقتباس^(٢٩٦) الفني تفيد تعميق صورة الكرب الشديد النازل بكربلاء على آل الرسول حاملة معها صور العذاب والاهلاك لهم على يد الناكثين الظلمة. وبهذا الاقتباس يشرك الشاعر متلقيه في تأمل آفاق صور العذاب والاهلاك وأطوارها وأحوالها لتثير في النهاية التعجب والانبهار لدى

(٢٩٣) ظ: دبر الملاك: ٢٢٢.

(٢٩٤) ديوانه: ١١٨، أدب الطف: ١٢٣/٣-١٢٤؛ أدب التشيع في الشمال الافريقي: ٣٦١.

(٢٩٥) سورة النجم: ٥٠-٥١.

(٢٩٦) ويعني: ((إعادة سبل عمل فني لكي يتفق مع وسيط فني آخر)). معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة،

بيروت، لبنان، (١٩٧٤م): ٦.

المتلقي، ليستيقظ من سبات غيّه.

ويقتبس الشاعر من آيات الذكر الحكيم ما يجعل السبك يمثل وقائع نفسية وأحداثاً ذهنية لها مرجعيتها المعرفية في النص القرآني، ويظهر ذلك في قول طلائع بن رزيك:

فإِذَا تَذَكَّرْتُ الشَّهِيدَ فَمُقَلَّتِي لَا تَنْطَوِي إِلَّا عَلَى التَّسْهِيدِ
مَنَعُوا الْحُسَيْنَ مِنَ الْفِرَاتِ وَقَدْ أَتَوْا فِي قَتْلِهِ بِالْمَعْضَلَاتِ السُّودِ
حَمَلُوا حَرِيمَ الْمُصْطَفَى سَبِيًّا كَأَ مِثَالِ الْإِمَاءِ عَلَى الْمَطَايَا الْقُودِ
أَوْصَاهُمُ الرَّحْمَنُ وَدَا فِيهِمْ فَتَفَوْهُمُ بِالْقَتْلِ وَالتَّشْرِيدِ^(٢٩٧)

لَخَّصَ هذا الاقتباس الوقائع النفسية التي يمر بها الشاعر؛ لأنه يعيش علاقة (الود) مع الحسين □، وقد تحوّل هذا الود من صورته المعبرة عن الرقة إلى صورة صراع نفسي ظهرت على الشاعر عندما ألمّ به تذكر الحسين، فتسهدت مقلته استجابة لمعاني الود الروحية السامية في وصية الرحمن لعباده^(٢٩٨)، وهكذا يهيمن الموقف الشعوري على هذا الاقتباس ويناسبه في آن واحد، لكونهما ينطلقان من منطلق واحد، مع ملاحظة جمالية تضاد المعاني التي عمل عليها الشاعر في البيت الأخير. ويوظف الشاعر من موروث عاشوراء كلام الإمام الحسين □ في آخر لحظات عمره^(٢٩٩)، فيقول علي بن حماد العبدي:

وَلَمَّا رَأَيْتُ الْحَيْرَ^(٣٠٠) حَارَتْ مَدَامِعِي وَكَانَ لَهَا مِنْ قَبْلِ ذَاكَ هَمُولٌ

(٢٩٧) ديوانه: ٧٥.

(٢٩٨) قال تعالى: (قُلْ لَا أَسْأَلُكُمْ عَلَيْهِ أَجْرًا إِلَّا الْمَوَدَّةَ فِي الْقُرْبَى) الشورى: ٢٣.

(٢٩٩) قال □ في آخر لحظات عمره: ((واجداه! وا محمداه! وا أبا قاسماه! وا أبتاه وا علياه! أقتل عطشاننا وجدي محمد المصطفى؟ أقتل عطشاننا وأبي علي المرتضى وأمي فاطمة الزهراء؟)). موسوعة كلمات الإمام الحسين □، معهد تحقيقات باقر العلوم □، منظمة الإعلام الاسلامي، الناشر: دار الأسوة التابعة لمنظمة الأوقاف والأمر الخيرية، طهران، قم، ط ١، (١٤٢٥هـ): ٦١٨.

(٣٠٠) الحير أو الحائر: البقعة التي فيها موضع قبر الحسين □، سميت بذلك بعد أن أجرى عليها المتوكل العباسي (ت ٢٤٧هـ) الماء لمحو معالم القبر الشريف، فتوقف الماء وأحاط بتلك البقعة المباركة من دون أن يغمرها، فسميت بالحائر الحسيني لحير الماء فيها، وإن كانت التسمية قد أطلقها الإمام جعفر الصادق □ (ت ١٤٨هـ) من قبل. ظ: دائرة المعارف الحسينية، تاريخ المراقد: ٢٧٨/١.

وَمُثِّلَ لِي يَوْمَ الْحُسَيْنِ وَوَعْظِهِ
أَمَّا فَيْكُمْ يَا أَيُّهَا النَّاسُ رَاحِمٌ
أَأَقْتُلُ مَظْلُومًا وَقَدْ مَا عَلِمْتُمْ
أَلَيْسَ أَبِي خَيْرَ الْوَصِيِّينَ كُلِّهِمْ
أَمَّا فَاطِمَةُ الزَّهْرَاءُ أُمِّي وَيْلَكُمْ
لَأَعْدَائِهِ بِالطَّفِّ وَهُوَ يَقُولُ
لَعَنَ رَاحِمٌ أَوْلَادَ النَّبِيِّ وَصُّوْلُ
بَأْنُ لَيْسَ لِي فِي الْعَالَمِينَ عَدِيلُ
أَمَّا أَنَا لِلطَّهْرِ النَّبِيِّ سَلِيلُ
وَعَمَّائِي حَقًّا جَعْفَرٌ وَعَقِيلُ^(٣٠١)

فالشاعر يستلهم الصورة من الواقع التاريخي كما هو، إلا أنه ينجح في توظيف ذلك الموروث في سياق استفهام استنكاري يمنح الصورة شيئاً من الحيوية والفاعلية، وإن كانت الصورة في الأصل مألوفة تقليدية منقولة من الواقع. ويتناول العبدى من موروث عاشوراء كتاباً أرسله الحسين □ إلى أشراف الكوفة^(٣٠٢)، فيحاكي صورة ذلك الحدث، وينظم قائلاً:

فَلَمَّا جَاءَ مُحْتَمِلًا إِلَيْهِمْ
فَقَالَ لَهُمْ أَلَا يَا قَوْمُ خُنْتُمْ
اتَّعْنِي كَثْبُكُمْ فَأَجَبْتُمْ لَمَّا
فَخَلَوْا إِنْ تَخَذَلْتُمْ سَبِيلِي
فَقَالُوا لَا سَبِيلَ لِمَا تَرَاهُ
وَمَالُوا بِالْإِسْنَةِ مَشْرَعَاتٍ
وَنَادَاهُمْ عَصَوَةٌ وَلَمْ يَجِيبُوا
وَكَانَ الْغَدْرُ فَيْكُمْ وَالشُّغُوبُ
دَعَاؤُهُمْ ضُرْعًا وَأَنَا الْمَجِيبُ
فَإِنْ الْأَرْضُ تَمْنَعُ مَنْ يَجُوبُ
وَلَسْتُ تَعُودُ عَنَّا أَوْ تَوُوبُ
تَسُدُّ سَبِيلَهُ مِنْهَا الْكَعُوبُ^(٣٠٣)

فالشاعر يعيد نظم ذلك (الكتاب) شعراً، وهذا لا يعني التوظيف الفني وإن أعاد صياغة (الموروث) في سياق (الحوار) الذي أسبغ على الصورة نوعاً من المهارة الفنية في نظم الحدث، بمعنى أن الشاعر قد أخفق في تحويل الموروث إلى رمز فني في النص، أي أن الشاعر ترك الحدث كما هو، ونجح في تلوين هذا الحدث بصيغة الحوار فأعطى للصورة بعداً درامياً قصير المدى سرعان ما يخبو ويخفت لدى المتلقي.

(٣٠١) أدب الطف: ١٩٣/٢.

(٣٠٢) وفيه قال □: ((بسم الله الرحمن الرحيم، من الحسين بن علي إلى سليمان بن صرد والمسيب بن نجبة، ورفاعة بن شداد، وعبد الله بن وال، وجماعة المؤمنين، أما بعد... وقد أتتني كتبكم وقدمت عليّ رسلكم ببيعتمكم، انكم لا تخذلونني، فإن وفيتكم فقد استوفيتكم حقكم وحظكم ورشدكم، ونفسي مع انفسكم، وأهلي وولدي مع أهاليكم وأولادكم، فلكم فيّ أسوة، وإن لم تفعلوا ونقضتم عهدكم ومواثيقكم وخلعتم ببيعتمكم، فلعمري ما هي منكم بنكر...)).
الفتوح، أبو محمد أحمد بن أعثم الكوفي (ت ٣١٤ هـ)، دار الكتب الإسلامية، بيروت، (١٤٠٦ هـ): ١٩/٥، ظ: موسوعة كلمات الإمام الحسين □: ٤٥٨.

(٣٠٣) أدب الطف: ١٩٥/٢.

وقد يحاكي الشاعر موروته^(٣٠٤) ولكن بنسج وتأليف جديدين، فيرتقي بذلك المعنى المقتبس، ويشخص له دلالات اضافية في قصيدة الرثاء. ومن ذلك قول الحسين بن علي بن الزبير المصري (ت ٥٦١هـ):

يا لهفتي لمصرعين قبورهم - في كربلاء - حواصل العقبان^(٣٠٥)

فهو محاكاة لقول علي بن حماد العبدي:

لهفي على غرباء بالطوف ثووا لا يعرفون سوى العقبان ورّادا^(٣٠٦)

أو قول الشريف المرتضى:

وجرحى كما اختارت رماحاً وأنصل - وصرعى كما أختارت ضباعاً وأنسر^(٣٠٧)

فالشاعر يستمد طاقات اللغة وإمكاناتها في تأليف الصورة فيعتمد أسلوب الحذف، والتقديم والتأخير مع إرادة معنى كنائي عميق في الصورة له أكثر من إحياء، مما يجعل الصورة ذات طابع رمزي بعيد الغور، وهذا هو التوظيف الفني.

ونخلص مما تقدم أن الصور المستمدة من الموروث قد تكون ذات دلالة إيحائية تحفز ذهن المتلقي لتأويل وجودها في نسيج الصورة، وهذا يعني تنشيط الخيال والتفكير في ابعاد الاقتباس ووقائعه النفسية في النص، ومثالها المقتبس من القرآن الكريم. وقد تكون - تلك الصورة - محاكاة لصورة سابقة أو معاصرة لها، فتتبادل معها التأليف والبناء للصورة، ولكنها في الواقع لا تضيف للنص شيئاً جديداً؛ لأنها صور غير مشخصة بدلالات اضافية لقصيدة الرثاء، وينطبق هذا الحال على ما وظف من موروث عاشوراء، الذي لم يكن سوى إعادة صوغ الكلام المنثور نظاماً بوزن وقافية، فالصورة فيه غير فاعلة لأنها لم تأت بجديد، بل اعتمدت الالفاظ الموروثة التي لا تحمل اية ظلال أو إحياءات جديدة، ولم تنبثق عن الحالة النفسية أو الضرورة الموضوعية للعمل الشعري وهذا ما ينطبق على محاكاة الشعراء للصور الموروثة، فهي في الغالب محاكاة لا تضيف للصورة دلالة جديدة، أو إحياءاً مؤثراً، الا في بعض مظاهر ذلك التأثير ذو الطابع الفني وليس التقليدي كما تقدم.

(٣٠٤) هذا النمط من الموروث هو في نفس قصائد الرثاء في الإمام الحسين □ لشعراء لا يفرق بينهم سوى الفارق الزمني.

(٣٠٥) أدب الطف: ٧٢/٣، الشيعة في مصر، جاسم عثمان مراغي، مؤسسة البلاغ للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط١، (١٤٢٣هـ / ٢٠٠٣م): ٢٥١.

(٣٠٦) دائرة المعارف الحسينية، ديوان القرن الرابع: ١٥١/١.

(٣٠٧) ديوانه: ٧٦/٢؛ أدب الطف: ٢٧٠/٢.

٣ - الخيال^(٣٠٨):

وبه يتمكن الشاعر من تأليف صور جديدة، قد تكون منتزعة من صور الماضي، ولكنها لم تكن معروفة من قبل، أي أن التخيل المبدع هو الذي يؤلف هذا الضرب من الصور، والتخيل المبدع تخيل تأملي من النوع العالي يرافقه بذل جهد حتى يصل الابداع عبر عملي التحليل والتركيب^(٣٠٩)؛ وهذا يعني أن الصور المستمدة من (الخيال) صور مبتكرة، تتبع من اللاشعور في علاقات جديدة بين الأشياء، لتأليف صورة غير مسبقة، وهو امر لا يتهياً لكثير من الشعراء، أو الشاعر نفسه في كل حين. ونجد مثل هذه الصورة القائمة على (الخيال) في قول صفوان بن اديس المرسى (ت ٥٩٨هـ) :

أومضُ بريقَ الأضلعِ وأسكُبُ غمامَ الأدمعِ
واحزنُ طويلاً وأجزع فهُوَ مَكَانُ الْجَزَعِ
وانثرُ دمَاءَ المقلتين تالماً على الحُسينِ
وأبكِ بدمعِ دون عَيْن إنْ قُلَّ فَيضُ الانْمُعِ^(٣١٠)

يقدم الشاعر صوراً من البكاء المتخيل؛ لأن البكاء في معناه العام متعين مدرك عن طريق التجربة والحواس، فالتعبير عنه بصورته التقليدية الواقعية لا يزيد من جمالية الصورة ودلالاتها الايحائية، وهذا ما فطن اليه الشاعر، فمال إلى استثمار طاقات اللغة، لتأليف صور مبتكرة، قادرة على النقل والايحاء، فوازن بين واقعين بينهما صلة شبه، المطر الذي يسبقه الومض، ثم الانسكاب، واستهلال الدمع، ومزج الخيال بينهما، فجعل الومض للاضلاع، وجعل الانسكاب للدمع فصار للاضلع بريق هادئ وضوء مستمر، ثم أضاف اليه عنصر المفاجأة في، لفظة (اومض)، ليظهر الحزن على صورة اشعاعات ضوئية لماعة بعد أن ناسب الشاعر بين صورة الاضلاع وصورة البرق. ولما كان الحزن بهذا التصوير الخيالي، فقد اتبعه الشاعر بصورة (البكاء) المتخيل الذي

(٣٠٨) الخيال هو: ((القوة التركيبية السحرية التي.. تكشف لنا عن ذاتها في خلق توازن، أو التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة..؛ الاحساس بالجدة والرؤية المباشرة، والموضوعات القديمة والمألوفة، بين حالة غير اعتيادية من الانفعال ودرجة عالية من النظام، بين الحكم المتيقظ وضبط النفس المتواصل، والحماس البالغ والانفعال العميق والقدرة على خلق اثر موحد من الكثرة، وعلى تعديل سلسلة من الافكار بوساطة فكرة واحدة سائدة أو انفعال واحد مهيم)). مبادئ النقد الأدبي، أ.أ. ريتشاردز، ترجمة وتقديم: مصطفى بدوي، مراجعة: د. لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر (د.ت): ٣١٢.

(٣٠٩) يراد بالتحليل ويسمى (التفكك): تحليل المفكر لمعلوماته السابقة لانتزاع بعض عناصرها، أما التركيب فيراد به جمع العناصر الملائمة لهدف المفكر بعد أن يفكك ويحلل المركبات القديمة. ط: بحوث في علم النفس العام: ٨٥.

(٣١٠) نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب، للشيخ أحمد بن محمد المقرئ التلمساني، تحقيق: يوسف الشيخ محمد البقاعي، إشراف: مكتبة البحوث والدراسات في دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط ١، (١٤١٩هـ/١٩٩٨م): ٥٨/٦.

صارت العيون فيه (غماما) والدمع (مطرا)، وهو سمو بمعنى البكاء عن معناه وصفته الشائعة المألوفة، ومن ثم ينثر الشاعر دموعه كبدد الدُر، ليتطور البُعد الخيالي للصورة، فلا يرى الشاعر (فيض الادمع) المادي الواقعي وافيا للبكاء فيعيد صياغة صورة (الدمع) بصورة متخيلة تجري فيها الدموع هذه المرة من غير عين، وهو دمعٌ ذو دلالات مفتوحة لا تحيط به العين، ولا تقدر على سكبه؛ لأنه دمع روعي وجداني سكبه الخيال المبدع.

ويقول ابو اسحاق الزاهي (ت ٣٦٠هـ):

لَسْتُ أَنسَى الْحُسَيْنَ فِي كَرْبَلَاءَ وَهُوَ ظَامٌ بَيْنَ الْأَعَادِي وَحِيدٌ
سَاجِدٌ يَلْتَمُ الثَّرَى وَعَلَيْهِ قَضْبُ الْهِنْدِ رُكَّعٌ وَسُجُودٌ^(٣١١)

تنطلق الصورة من عامل (التذكر)، فيكون (الواقع) اقرب المصادر للذاكرة، بما ضُمَّت من صور مادية، فجاء الشاعر بصورة الحسين وهو ظام بين الأعادي وحيد، ثم عاد الشاعر في البيت الثاني لينتزع من (الواقع) عناصر يركب منها صورة مبتكرة، فرأى الحسين ساجدا يلتئم الثرى، وهي صورة تتأى بالامام عن تلك المادية الضيقة، والواقعية المحدودة، فتخيل (وحدة) المرثي في عالم من السكون والطمأنينة والخلاص والقرب إلى الله عز وجل، فجاءت حركة السجود لتسبغ على المرثي طابعا قدسيا مُشْعَا بلغ تأثيره على كل ما يحيط به، ومنها (قضب الهند) - أي السيوف - التي تأثرت بذلك السحر المقدس فعادت في حركتها القائمة وهي ترتفع وتنخفض لتركع وتسجد؛ لأنها كانت تؤدي فرض (القتل) لمن كان ساجدا لله، وقد ترك الشاعر لخياله تأليف هذه الصورة وتحويلها إلى رمز لغوي حر يشير إلى المقدس واللامتناهي واللامرئي، مثال الثبات والطمأنينة في أقصى لحظات الزمن قسوة وجلبة وصخباً..، فقد عبّرت الصورة عن احساس الشاعر بتفوق المرثي على عالم التنكيل والظمأ، وتساميه على الآلام والمواقع، واستمداده القوة الالهية والمدد الغيبي، فارفع بذلك مضمون الصورة عن اباطيل الحس اثر ارتمائيه في ميدان الروح والخيال^(٣١٢).

وهكذا تنتهك صورة الخيال الواقع وتحولّه إلى لا واقع، بمعنى أنها تحولّ العالم إلى صورة مدركة بالخيال، تشبع الحس والوعي عن طريق اثاره الحاسة الجمالية واثارة الوعي عن طريق

(٣١١) موسوعة الغدير في الكتاب والسنة والأدب، العلامة الشيخ عبد الحسين احمد الأمين النجفي (١٣٢٠-١٣٩٠هـ)، تحقيق: مركز الغدير للدراسات الإسلامية، بإشراف: آية الله السيد محمود الهاشمي الشاهرودي، الناشر: مؤسسة دائرة معارف الفقه الإسلامي، إيران، قم المقدسة، ط ٢، (١٤٢٤هـ/٢٠٠٤م): ٥٤٣/٣، أدب الطف: ٥١/٢.

(٣١٢) ظ: الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين اسماعيل، دار الكتاب العربي، القاهرة، (١٩٨٢م): ١٧٦.

الاحياء^(٣١٣).

ويقول ديك الجن الحمصي:

يا عينُ في كربلا مقابرُ قد تَرَكْنَ قَلْبِي مَقَابِرَ الْكُربِ
مَقَابِرٌ تَحْتَهَا مَنَابِرٌ مِنْ عِلْمٍ وَحِلْمٍ وَمَنْظَرٍ عَجَبٍ^(٣١٤)

انطلق الشاعر في تأليف صورته من الواقع النفسي (الانفعالي) في استحضار صورة (المقابر) الواقعية بكربلاء، ولكنه لم يؤسر بهذه الصورة طويلا، بل راح يتحول عن مددها الواقعي إلى المدد الخيالي، فجاء بصورة (القلب) حينما يكون مقابر الكرب، وهي صورة اولية ترمز إلى قوة العاطفة وهياج الانفعال مع مسحة الخيال الذي جاء ثانويا بسبب هيمنة العاطفة على الصورة، بعدها ازداد انحراف الصورة عن الواقع انحرافا دخلت به ميدان الخيال، وقد تحررت من قيد العاطفة الجامحة، فظهرت صورة (المقابر) وتحتها (منابر) ولا يريد الشاعر من صورته شكل المنابر وأعوادها، بل رمز بها إلى (الحياة) الناطقة المتحررة الداعية إلى الخلاص والتحرر، ودليل هذا انه جاء بصفة تلك المنابر، فهي من (علم وحلم) وكلاهما معنويان، روحيان، يرمزان إلى تكامل العقل والنفس.

والمهم هو أن للصورة ابعادا ايحائية عميقة تعود على المرثي بالتحول من المحدود إلى اللامحدود، ومن الواقعي إلى اللاواقعي، إذ ليس في الصورة - صورة المقابر - جثامين أو أجساد الموتى، بل هناك (منابر للعلم والحلم)، وعلى المتلقي أن يتأمل فيها جيدا، ليستمتع لها، فهي رموز لامكانية، دل بها الشاعر على الاحياء الابدي للمرثي^(٣١٥).

وكذلك الحال عند علي بن حماد العدوي وهو يرسم صورة (قبر) بكربلاء، قائلا:

حيَّ قَبْرًا بِكَرْبَلَا مُسْتَتِيرَا ضَمَّ كَنْزَ التَّقَى وَعِلْمًا خَطِيرَا^(٣١٦)

فالقبر من المدركات الحسية، ومنه ينتقل الشاعر إلى المفهوم المجرد، فجسّم التقى، وصور الإمام الحسين □ صورة ذهنية بقوله (علما خطيرا) فالصورة تتطلب نشاطا عقليا أكثر من أن يكون نشاطا شعوريا، ((وهو يكمن في الذكاء الذي يبدو اشد قدرة من التجربة الحقيقية على خلق موجودات جديدة بعلاقات جديدة))^(٣١٧). فالقبر لا يضمّ جسدا، بل (علما خطيرا)، والعلم من المجردات التي لا تدرك الا

(٣١٣) ظ: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريرية قراءة نقدية لنموذج انساني معاصر مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، د. عبد الله الغدامي، النادي الثقافي في جدة، ط ١، (١٩٨٥م): ٢٥-٢٦.

(٣١٤) ديوانه: ٢٣٦؛ أدب الطف: ٢٨٤/١.

(٣١٥) قال تعالى: (وَلَا تَقُولُوا لِمَنْ يُقْتَلُ فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتٌ بَلْ أَحْيَاءٌ وَلَكِنْ لَا تَشْعُرُونَ). البقرة: ١٢٤.

(٣١٦) أدب الطف: ١٦٣/٢؛ دائرة المعارف الحسينية، ديوان القرن الرابع: ٢٠٥/١.

(٣١٧) الصورة الشعرية وجهات نظر غربية وعربية، د. ساسين عساف، دار مارون عبود، (١٩٨٥م): ٦٩-٧٠.

بالذهن وإعمال الخيال؛ لأن الصورة تكسر قيد المحسوس في الواقع، وتخرج من دائرة (المكان)، فتجعل السامع متأملاً في المعنى الجديد الذي يضم فيه المكان (معنى) مجرداً.

وهكذا توحى الصورة بعلاقات جديدة - قوامها الاستعارة - افادت معنى جديداً وهو أن (التقى) و(العلم الخطير) يدفنان في التراب، فالشاعر يجعل من إحياءات الصورة دليلاً على (المرثي)، وعلى المتلقي أن يبذل جهداً تخيلياً لإدراك معاني الصورة وظلالها^(٣١٨). وثمة أمثلة أخرى تدرج في هذا الصنف سيأتي ذكرها لاحقاً في مبحث أنواع الصورة البيانية في الاستعارة والكناية والتشبيه التي قوامها الخيال الخلاق، وتعد عنواناً لتمييز موهبة الشاعر عن غيره من الشعراء إذا جاءت في سياق تتطلبه الدلالة لإبراز المضمون الروحي وتصوير إبعاده النفسية والفكرية والاجتماعية.

وخلاصة القول، أن صورة الخيال قد ابتكرت العلاقات الجديدة بين الأشياء، وانتزعت صوراً غير مالوفة من بنية العلاقات في سياقها الإيحائي. ولذا تصبح صورة الخيال أقدر على إثارة التأمل الفني لدى المتلقي، وتحقيق لذة اكتشاف جماليات التصوير بعد أن يسبر القارئ أغوار الصورة، ويتمعن في ملامح خيالها الخصب الذي لا يخلو هو الآخر من طابع (الرثاء) بمختلف ألوانه وظلاله.

(٣١٨) يقول العبدى في القصيدة نفسها مخاطباً قبر الحسين □.

فِيكَ يَا قَبْرُ كُلِّ حَلَمٍ وَعِلْمٍ وَحَقِيقٌ بِأَنْ تَكُونَ فَخُوراً

فالصورة تقوم على الخيال، وربما كانت محاكاة للصورة التي جاء بها ديك الجن من قبله، وتقدم البحث فيها.

المبحث الثاني انواع الصورة الفنية

١- الصورة البيانية:

هي الصورة التي تنشأ من علاقات المجاز (المشابهة)، وهي التشبيه والاستعارة والكناية، وساقطصر في الدراسة على هذه الانواع لأنها، أكثر بروزا وتأثيرا في التعبير عن المعاني العميقة والمتفردة، وعلى النحو الآتي:

أ - التشبيه: ويراد به لغة التمثيل^(٣١٩)، وقد وضع المبرد (ت ٢٨٥هـ) للتشبيه حدا، وذلك في قوله: ((إنَّ للتشبيه حدا، فالاشياء تتشابه من وجوه وتتباين من وجوه، فإنما يُنظر للتشبيه من حيث وقع...))^(٣٢٠). اما علي بن عيسى الرّماني (ت ٣٨٦هـ) فيضع الصيغة الاصطلاحية للتشبيه، فيقول: ((التشبيه هو العقد على أن احد الشيئين يسد مسد الآخر في حسن أو عقل، ولا يخلو التشبيه من أن يكون في القول أو النفس))^(٣٢١).

أما ابو هلال العسكري، فقال في تعريف التشبيه انه: ((الوصف بين احد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه))^(٣٢٢)، ونجد في هذا التعريف أن التشبيه عملية وصفية تقوم على وصف مشترك وامر جامع هو وجه الشبه الكائن في موصوفين هما المشبه والمشبه به، ركنا التشبيه الثاني والثالث، إذ يحل احدهما كلياً أو جزئياً محل الآخر بسبب ذلك الوصف المشترك عبر الركن الرابع للتشبيه المتمثل بأداة التشبيه، ظاهرة كانت ام مضمرة. ولعل تعريف العسكري لم يذكر فائدة النيابة بين الموصوفين ووظيفتها في الكلام، وهذا ما ادركه عبد القاهر الجرجاني فركز على حد التشبيه، فضلا عن بيان وظيفته الجمالية وقدرته التعبيرية، فقال: ((إن التشبيه قياس، والقياس يجري فيما تعيه القلوب وتدركه العقول وتستقي فيه الافهام والاذهان، لا الاسماع والآذان))^(٣٢٣).

وتتضح فنية الجهد الابداعي للتشبيه في قول الجرجاني بأن التشبيه: ((سبيل الشئيين يمزج احدهما بالآخر حتى تحدث صورة غير ما كان لهما في حال الافراد))^(٣٢٤). ثم يبين لنا تأثير بنيته في المتلقي فوصفه بأنه: ((يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المشتم

(٣١٩) ظ: لسان العرب: ٢٣/٧.

(٣٢٠) الكامل في اللغة والأدب، المبرد (ت ٢٨٥هـ)، دار احياء التراث العربي، ط ١، (١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٢م): ٧٦٦/٢.

(٣٢١) النكت في إعجاز القرآن، أبو الحسن علي بن عيسى الرماني (ت ٣٨٦هـ)، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، حققها وعلق عليها: محمد خلف الله ومحمد ز غلول سلام، دار المعارف، مصر، (د.ت): ٧٤.

(٣٢٢) كتاب الصناعتين: ٢٣٩.

(٣٢٣) اسرار البلاغة: ٢٠.

(٣٢٤) اسرار البلاغة: ٩٠.

والمعرق، وهو يريك في المعاني الممثلة بالالهام شبيها في الاشخاص الماثلة والاشباح القائمة وينطق لك
الاحرس ويعطيك البيان من الاعجم ويريك الحياة في الجماد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار
مجتمعين^(٣٢٥)، وبهذا يصبح التشبيه واحدا من أهم اركان البلاغة، ووسيلة من وسائل تأليف الصورة البيانية
وهو من الوسائل الشائعة في الكلام العربي لقربها إلى المدارك والافهام^(٣٢٦). وقد وردت صور التشبيه في
رثاء الإمام الحسين بانماط مختلفة، ولعل المنهج العلمي يحتم علينا أن نبدأ بالتشبيهات الحسية البسيطة التي
يكون طرفا التشبيه فيها حسيين، كما في قول ابي اسحاق الزاهي:

وَفَيْئُهُ فَوْقَ وَجْهِ الثَّرَى كَمَثَلِ الْأَضَاحِي إِذَا جُزَّتْ
وَأَرْوُسُهُمْ فَوْقَ سُمْرِ الْقَتَا كَمَثَلِ الْغُصُونِ إِذَا أَثْمَرَتْ

شبه الشاعر الفتیان (اصحاب الحسين) بـ (الاضاحي) اذا جُزَّتْ، وكلا الطرفين حسيان
(الفتية) و (الاضاحي) التي اراد بها (الابل البكر)، لأن البكر من الابل بمنزلة الفتى^(٣٢٧)، ووجه
الشبه في البيت مفرد وهو (الموت) ذبحا، ويظل الشاعر دائرا في فلك التشبيه الحسي، فبعد الجزر،
وانفصال الرؤوس عن الاجساد، يقول الشاعر:

وَأَرْوُسُهُمْ فَوْقَ سُمْرِ الْقَتَا كَمَثَلِ الْغُصُونِ إِذَا أَثْمَرَتْ^(٣٢٨)

إذ شبه (الرؤوس) بـ (الغصون) المثمرة، وكلا الطرفين حسيان، إلا أن دلالة (الثمر) قد
توحي بمعانٍ غير حسية، بمعنى أن الرؤوس (ثمرات) يمكن أن تنبت فتجد الحياة فيها كما هي
الحال في الانبات^(٣٢٩). وهكذا حصل تقدم في نمو الصورة ابتداء من الحسي المحض إلى ما يوحي
بمضمون روحي.

ويقول ابن دريد (ت ٣٢١هـ)، راثيا الحسين □:

(٣٢٥) م.ن: ١١٨-١١٩.

(٣٢٦) ظ: عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، محمد بن أحمد (ت ٣٢٢هـ)، تحقيق: د. طه الحاجري ود. محمد زغلول
سلام، شركة فن الطباعة، مصر، (١٩٥٦م): ١١-١٢.

(٣٢٧) ظ: كتاب فقه اللغة وسر العربية، للإمام أبي منصور إسماعيل الثعالبي النيسابوري (٤٢٩هـ)، انتشارات دار
التفسير، قم، ط ١، (١٤٢٦هـ): ١٣.

(٣٢٨) الغدير: ٥٤٣/٣.

(٣٢٩) قال تعالى: (وَاللَّهُ الَّذِي أَرْسَلَ الرِّيَّاحَ فَتُثِيرُ سَحَابًا فُسُقْنَاهُ إِلَى بَلَدٍ مَيِّتٍ فَأُحْيَيْنَا بِهِ الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا كَذَلِكَ
الْثُّورُ)، فاطر: ٩.

ثَارُوا إِلَيْهِ فَتَارَ لَا وَكِلَا وَأَمَامَهُ عَزَمَ يُؤِيدُهُ
كَالْقَرَمِ رَدَدَ فِي لَغَادِيهِ هَذَا يُرَدُّهُ وَيُرْعَدُهُ
وَالْخَيْلُ تَرْهُقُهُ فِيرْهَقُهَا ضَرِبَا بِفَيْضِ الْبَيْضِ أَهْوَدُهُ
حَتَّى إِذَا الْقَتْلُ اسْتَحَرَّ بِهِمْ فِي مَا زَقِ ضَنْكَ مُقْصَدُهُ
وَتَحَرَّمَتْ أَنْصَارُهُ وَخَلَا كَاللَيْثِ لَمْ يَنْكَلْ تَجَلَّدُهُ^(٣٣٠)

فصورة (القرم)^(٣٣١) صورة حسية، شبه الشاعر بها (المرثي) في ساحة الحرب ليعبر عن عظم شأنه وصلابته في اللقاء، فهو في هيأته ظاهر بارز وفي صوته مسموع محذور، وبذلك يصور الشاعر قوة اندفاع المرثي نحو الميدان، وقد تمثل ذلك وبان على مظهره وصوته في المواجهة وان كان (مفردا) في مقابلة (الجماعة) وهو ما دللت عليه عبارة الشاعر (ثاروا إليه فتار لا وكلا..)، فالصورة التشبيهية تدل على عظمة ذلك المقاتل وبثه الرعب في صفوف أعدائه، لثبات جنانه، وقوة بأسه، وهو مفرد بينهم، وقد تحرمت أنصاره، إلا أنه ظل (كاللث)، وهو تشبيه حسي ثان كان طرفاه (المرثي) و(اللث) وكان وجه الشبه بينهما (القوة) والهيبة، فلم يضعف الحسين أمام كل تلك الجموع التي قاتلته ولم يفتر عن مواجهتها، بل تجرع الصبر وظل على عزمه وثباته وبأسه. والمهم أن الصورة التشبيهية الثانية تعاضد الصورة الأولى وترتبط معها في علاقة بنائية لتصوير (المرثي) في ساحة القتال، والصورتان تزيدان النص حيوية وتماسكا، وتقدمان المرثي إلى المتلقي في صورة حماسية ذات وقع بطولي ملحمي فريد من نوعه.

ويصور الشريف المرتضى تلك الواقعة بصور تشبيهية حسية مخاطبا الحسين وشهداء
الطف □ :

جَاؤُوا إِلَيْكُمْ وَقَدْ أَعْطُوا عَهْدَهُمْ فِي فَيْلَقِ كَرْهَاءِ اللَّيْلِ مَمْدُودِ
مُسْتَمْرَحِينَ بِأَيْدِيهِمْ وَأَرْجُلِهِمْ كَمَا يَشَاوُونَ رَكْضَ الضَّمْرِ الْقُودِ
تَهْوِي بِهِمْ كُلَّ جَرْدَاءٍ مُطَهَّمَةٍ هَوِي سَجْلٍ مِنَ الْاَوْذَامِ مَجْدُودِ
مُسْتَشْعِرِينَ لِأَطْرَافِ الرِّمَاحِ وَمِنْ حَدِّ الظُّبَا أَنْزَعَا مِنْ نَسْجِ دَاوُدِ
كَأَنَّ أَصْوَاتَ ضَرْبِ الْهَامِ بَيْنَهُمْ أَصْوَاتُ دَوْحٍ بِأَيْدِي الرِّيحِ مَبْرُودِ^(٣٣٢)

جاء التشبيه الأول حسيا مطبوعا بطابع التهويل والمبالغة، إذ شبه الشاعر (فيلق) المقاتلين بـ(الليل)، واران بذلك العتمة والثقل والامتداد؛ لأن الجيش لا يحدّ بعدد، وإنما يقدر بصورة كلية

(٣٣٠) أدب الطف: ١٣/٢-١٤؛ دائرة المعارف الحسينية، ديوان القرن الرابع: ١٥٦/١.

(٣٣١) القرم: السيد، على التشبيه بالقرم من الابل، لعظم شأنه وكرمه بـ: لسان العرب: ١١/١٣٠.

(٣٣٢) ديوانه: ٤٠٢/١؛ أدب الطف: ٢٨٠/٢.

تقرأ من وصفها العام، وذلك ما يسبغ على الصورة التشبيهية وقعا نفسيا (إنفعاليا) يبعث على التأمل في إحياءات الصورة وأبعادها النفسية والجمالية.

ثم شبه الشاعر حركة الاعداء بحركة الضمّر القود من الخيل، فوجه الشبه هو (السرعة)، وإن لفّ هذه الصورة (تعجب) الشاعر وسخريته من حركة أولئك القوم وهم يسعون إلى حرب الحسين، فالسرعة في الصورة لا توحى بالعزيمة والشجاعة، بل بالغدر ونقض الوعود والعهود، وقد ناسب الشاعر بين معنى الصورة والتأليف بين أطرافها بحذف حرف التشبيه (الكاف)، فوصل بين أطراف الصورة بما يناسب معناها، فصار التشبيه مؤكداً^(٣٣٣)، ثم زاد الشاعر في وصف حركة الاعداء نحو (المرثي) بما يشعر بدوران رحي الحرب، فجاء التشبيه حسيا هو الآخر، إذ شبه حركتهم وهم يركبون الخيل المطهمة - التامة الحسن - بحركة الدلو العظيم إذا انقطع عن الوذمة، وهي الحيلة بين اذني الدلو والخشبة المعترضة عليها. ويلاحظ حذف الشاعر لاداة التشبيه في هذه الصورة، لعله من مناسبة المعنى أيضا، وقد اضاف الشاعر وصف المقاتلين بوصف لباسهم في الحرب، وفي ذلك إشارة من الشاعر إلى استعداد القوم لتلك الحرب من خلال لباسهم للدروع القوية (من نسج داود) لاستقبال حد السيف وأطراف الرماح، في حين لم يكن الطرف المقابل مستعدا لها؛ لأنه لم يخرج محاربا.

واخيرا يصور الشاعر بالتشبيه اصوات ضرب الهام بين الفريقين، فيهيئ المتلقي للدخول في عالم الصورة وذلك من خلال رصد حرف التشبيه (كأن)؛ لأن مجيء هذا الحرف لا يكون بين المشبه والمشبه به كما هو الحال مع بقية أدوات التشبيه، فمجيء الحرف في مطلع البيت ينبئ بأن هناك صورة تشبيهية. والشاعر يهدف من هذا التشبيه وضع المتلقي امام صورة متكاملة لتلك الحرب، وفيها يجمع بين المرئي والمسموع، فضرب الهام، صورة بصرية متصورة، شبه الشاعر اصواتها باصوات الشجر العظيمة إذا مر بها الريح، وقد استعار الشاعر للريح (الايدي) لزيادة التمثيل في الصورة واراد بذلك تكوين صورة بصرية صوتية متكاملة لضرب الهام في المعركة، فكان المتلقي يسمع مع كل ضربة خفيفا لتلك السيوف على الهامات.

والمهم هو أن الصورة التشبيهية تغلغت في نسيج النص، واستطاعت أن تقدّم صورة فيها من الخيال ما تهفو اليه النفس، وان كان (الواقع) هو الغالب في تأليفها.

وقد وردت كثيرٌ من التشبيهات الحسيّة في رثاء الإمام الحسين □، ولعل ذلك يرجع إلى الاسباب التي جعلت الشعر ينقل الواقع أكثر من غيره^(٣٣٤). وان التشبيهات الحسية أكثر التصاقا

(٣٣٣) التشبيه المؤكد: ((هو ما حذف منه اداة التشبيه، وتأكيد التشبيه حاصل من ادعاء أن المشبه عين المشبه به))

علم البيان، د. عبد العزيز عتيق، دار الآفاق العربية، القاهرة، طبعة، (١٤٢٤هـ/٢٠٠٤م): ٨.

(٣٣٤) ظ: ص ٨١ من البحث.

بالواقع وان كانت تعد صورا يعمل في انتاجها الخيال بنوعه البسيط ولها استقلالها الفني في النص، ثم يتسع افق التشبيهات للتعبير عن المعاني الروحية (الافكار والعواطف) فيكون التشبيه ابعد غورا وعمقا في اسباغ الدلالات الروحية على الحس، ومن ذلك قول أبي اسحاق الزاهي:

ورأسُ الحسين أمام الرفاق كغرة صُبح اذا أسفرت^(٣٣٥)

فالمشبه هو (الرأس) والمشبه به (غرة الصبح) وكلاهما حسيّان، الا أن المشبه به في هذا التشبيه أوسع فضاء، وأكثر تحررا من الصور السابقة عليه، فوجه الشبه هو الانبلاج والظهور، ولم يكتفِ الشاعر بالتشبيه بغرة الصبح، بل راح يخصص تلك الغرة مما يجعلها أكثر نفاذا وتأثيرا في المتلقي، ويتجسد هذا التخصيص في قوله (.. اذا أسفرت)، وما دفع الشاعر إلى هذا التخصيص هو الرغبة في انتزاع وجه الشبه من متعدد أمرين^(٣٣٦)، وذلك يزيد من جمالية الصورة وابعادها الروحية والجمالية، ففي ذلك احياء على ظهور رأس الحسين من قتام الحرب وحلّك المعركة مُشرقاً وضاءً، وان كان محمولا على الرمح، وفي هذا معان عميقة على الانبعاث والتجدد والفوز والنصر.

ويقول الإمام الشافعي (ت ٢٠٤ هـ):

فَمَنْ مَبْلَغُ عَنِي الْحُسَيْنِ رِسَالَةٌ وَإِنْ كَرِهْتَهَا أَنْفَسُ وَقَلُوبُ
ذَبِيحٌ بِلا جُرْمٍ كَأَنْ قَمِيصَهُ صَبِيغٌ بِمَاءِ الْأَرْجَوَانِ خَضِيبُ^(٣٣٧)

فالشاعر يسبغ على الصورة التشبيهية دلالة اللون الياحائية. فالقميص المضرج بالدماء يتحول إلى قميص صبيغ بماء شجرة الأرجوان ذات الازاهير الحمر، فوجه الشبه هو (الحمرة)، الذي ظهر بارزا بسبب استعمال الشاعر للفظ (صبيغ) على وزن (فعيل)، وهي صيغة فيها مدّ، وتبتدئ بحرف صفيّر، لتدل على شدة اللون الاحمر، وكأنه أحمر خاص غير طبيعي، وبهذا دلّ التشبيه بهذه الصياغة الصرفية على المبالغة في التقتيل، ليقابلها الشاعر بصورة براءة المقتول في قوله (بلا جرم) وأنه (ذبيح) وهي نفس الصيغة في (صبيغ)، وفي هذا التقابل تناقض حاد، وذلك ما حققه التشبيه على الرغم من حسيته، ومن ذلك قول محمد بن عبد الله السوسي:

(٣٣٥) الغدير: ٥٤٣/٣، أدب الطف: ٥١/٢.

(٣٣٦) ويسمى هذا التشبيه بـ(التشبيه التمثيلي)، وهو ما كانت أوجه الشبه فيه منتزعة من متعدد أمرين أو امور. ظ: علم البيان: ٨٦.

(٣٣٧) مقتل الإمام الحسين □، الخوارزمي: ١٢٦/٢، ينابيع المودة لذوي القربى، الشيخ سليمان بن إبراهيم القندوزي الحنفي (١٢٢٠-١٢٩٠ هـ)، تحقيق: سيد علي جمال أشرف الحسيني، الناشر: دار الأسوة للطباعة والنشر، ط ٢، (١٤٢٢ هـ): ٢/٣؛ أدب الطف: ٢١٤/١.

وجاءَ شمرٌ اليه حتى جرَّعه الموتَ وهو صادي
وركبَ الرأسَ في سنان كالبدْرِ يجلو دجى السوادِ^(٣٣٨)

فالصورة التشبيهية تعتقد العلاقة بين المشبه (الرأس) والمشبه به (البدْر) عبر أداة التشبيه (الكاف) لانتاج وجه شبه غير متوقع، وهو (النور) ولم يترك الشاعر الصورة على هذا الحال، بل راح يمثل لذلك (النور) بأنه يجلو دجى السواد، وفي ذلك تشبيه تمثيلي يبعث الحيوية والاثارة في وجه الشبه ويقوي معناه وأثره في المتلقي. وبذلك تدل الصورة التشبيهية على دلالات مغايرة لصورة الواقع المقيت؛ لأنها تفتح نافذة الوجدان والمشاعر على تأمل معاني انتصار الدم على السيف، فالرأس في الصورة رمز للنور والهدى والتحرر من كل قيود الظلام المطبق.

ويعتمد الشعراء صورة (البدْر) مشبها به في الصورة التشبيهية، وهو قول الناشئ الصغير:

مصائبُ نسلِ فاطمةِ البتول نكَّتْ حَسْرَاتِها كبدَ الرسول
ألا بأبي البدورِ لقينَ خَسفا وأسلمَها الطلوعُ إلى الأفول
ألا يا يومَ عاشورا رماني مُصابي منك بالداءِ الدخيل
كأنِّي بآبنِ فاطمةٍ جديلا يُلاقِي التُّربَ بالوجهِ الجميل^(٣٣٩)

شبه الشاعر (نسل فاطمة البتول) بـ(البدور) بعد أن حذف أداة التشبيه ووجه الشبه، وبذلك يكون هذا النوع من التشبيه ((ارقى أنواع التشبيه، واثره في السامع يفوق أثر سائر التشبيهات، لما فيه من قوة في الخيال تحمل فكرة السامع على أن ينتقل من المشبه إلى المشبه به من دون الالتجاء إلى اية رابطة لفظية تربط بين طرفي التشبيه سوى رابطة الخيال))^(٣٤٠).

والهدف من هذا التشبيه هو وصف ابنة فاطمة □ - ولاسيما الامام الحسين □- بالجمال وعلو الشأن والظهور؛ لأن تلك الاوصاف من علامات (البدور) في السماء، فهي التي تدل على نور الانس ونور الهدى. ولكن الشاعر لم يرد الفصل بين المشبه والمشبه به، فجاء بالتشبيه البليغ^(٣٤١)، ليمتدح المتلقي بالصورة، فذلك ادعى لتحفيز ذهنه وتنشيط خياله إزاءها. ولعل الباحث يرى في البيت الاخير من النص ما يدل على مذهب الشاعر في ارادة العنصر الجمالي في الصورة التشبيهية، لذا قال الشاعر (يُلاقِي التُّربَ بالوجه الجميل..)، ويقول مهيار الديلمي:

(٣٣٨) أدب الطف: ١١٨/٢.

(٣٣٩) م: ١٠٢/٢.

(٣٤٠) الأسلوب الصحيح في البلاغة والعروض، جماعة من الأساتذة، (بلا دار نشر)، (د.ت): ٤٣.

(٣٤١) هو التشبيه الذي تحذف منه الاداة ووجه الشبه. ظ: علم البيان: ١٠٥.

وليس صديقي غيرَ الحزين ليوم الحسين وغير الاسوف
هو الغصنُ كان كميناً فهبَّ لدى كربلاء برّيح عَصوف
قتيلٌ به ثار غلُّ النفوس كما نغر الجرح حكُّ القروف^(٣٤٢)

ففي هذا التشبيه لم يسلك الشاعر الطريق المعهود للتشبيه بذكر اركانه (المشبه والمشبّه به والاداة ووجه الشبه)، بل وصف المشبه على انه (الغصن)، ثم راح يصف الغصن؛ لأن الغصن هو الذي هبّ برّيح عصف و ليس المرثي. ثم عاد الشاعر ليومئ إلى المرثي بأنه (قتيل)، ويأتي بتشبيه مرسل، ذهب فيه الشاعر مذهب المثل، إذ شبه (القتيل) بـ(الجرح)، و(غل النفوس) بـ(حك القروف) فجاء التشبيه تمثلياً يوقظ في ذهن المتلقي الحركة المدركة، فالتشبيه هنا ينطوي على فعل وحركة حسية دائبة مألوفة وبارزة، الذي يعد اقصى امتداد للصورة البلاغية، ومن هذا يمكن عدّه اطول تركيب للجملة البلاغية^(٣٤٣)، ويلاحظ أن التشبيه التمثيلي الحركي يستوعب البعد النفسي للصورة والدلالات الراحائية لها من الجرح وحك القروف.

ويسبغ الشاعر على الصورة التشبيهية الطابع الحركي الحسي فيعود التشبيه تمثلياً، وهو يدل على براعة الشاعر في رسم الصورة البيانية المتحركة، ويظهر ذلك في قول الشريف المرتضى مخاطباً بني حرب وآل امية:

نساءً رسول الله عُقرَ دياركم يُرجعنَ منكم لوعاة وعويلا
لهنّ ببوغاء الطفوف اعزّة سُقوا الموت صرفاً صبية وكهولا
كانهم نوارُ روض هوت به رياح جنوباً تارةً وقبولا
وانجم ليل ما علون طوالعاً لأعيننا حتى هبطن أفولا^(٣٤٤)

إنّ التشبيه في هذه اللوحة يلتقط الطابع الحركي الحسي للمشبّه به ويمثله في الصورة، فالخيال يجنح مع هذه الحركة ويمدّها بظلال ودلالات، فتوحي بالضياح والتفرّق والهلاك، والفقد والغياب. ويلحظ التمثيل الحركي في الصورة، فالمشبّه به الاول(النوار)^(٣٤٥). ولم يكن مشبهاً به في هيأته حسب، بل في هيأته وحركاته التي تقاذفتها الرياح جنوباً وشمالاً، ومثله (النجوم) التي يراد منها حركة الطلوع والافول، فضلاً عن هيأتها وقيمتها الجمالية عند المتلقي.

(٣٤٢) ديوانه: ٥٧٩/٢.

(٣٤٣) ظ: الصورة والبناء الشعري، د. محمد حسن عبد الله، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، مصر،

(١٩٨٠م): ١٥١.

(٣٤٤) ديوانه: ٥١/٣.

(٣٤٥) النور، والنوار: الابيض والزهرا الاصفر وذلك أنه يبيض ثم يصفر. ظ: لسان العرب: ٣٢٣/١٤.

ويجد الباحث في بعض الصور اجتماع التشبيه البليغ مع التشبيه التمثيلي، ومثل ذلك قول الشريف المرتضى:

جَزُ بِالطَّفُوفِ فُكْمٌ فِيهِنَّ مِنْ جَبَلٍ خَرَّ الْقَضَاءُ بِهِ بَيْنَ الْجَلَامِيدِ
وَكَمْ جُرِيحٌ بِلَا آسٍ تُمَزَّقُهُ إِمَّا النَّسُورَ وَإِمَّا أَضْبَعُ الْبِيدِ
وَكَمْ سَلِيبٌ رِمَاحٍ غَيْرُ مُسْتَتَرٍّ وَكَمْ صَرِيحٌ حَمَامٍ غَيْرُ مَلْحُودٍ^(٣٤٦)

إذ استطاع الشاعر أن ينطلق من رؤية عميقة لتأليف الصورة التشبيهية فالتشبيه البليغ ينم عن براعة الشاعر في إبراز صورة (المرثي) بلغة موحية، تحتاج من المتلقي إلى اجالة الفكر لاعادة انتاج الصورة، فالصورة في بنيتها العميقة تريد القول أن المرثي كالجبل الاشم العالي المنيف، الا أن القضاء خرَّ به بين الجلاميد، وبذلك يجمع الشاعر بين التأبين والندب، فمرة يصف مرثيه بصفة لا تخلو من مدح وفخر، وهي التشبيه بالجبل، ومرة اخرى يصفه بالانهدام والاندكاك بين الصخور الغليظة، وهذا ندب اراد به الشاعر معنى (الموت). وفي صورته، أي صورة الانهدام، تشبيه تمثيلي ظهر في حركة السقوط والاندكاك بين احجار وصخور الارض المستوية. وبهذا التمثيل تتضح مدلولات التشبيه البليغ وتبين معانيه الخفية.

ولم يقتصر شعراء الرثاء على استعمال الانواع المتقدمة من التشبيه، إذ استعمل الشاعر التشبيه المقلوب، وهو جعل المشبه مشبها به، بادعاء أن وجه التشبيه فيه أقوى وأظهر، وهذا ما ورد في قول سعيد بن هاشم الخالدي (ت ٣٧١هـ):

وَحَمَامٌ نَبَهَتْ^١ يَ وَاللَّيْلُ دَاجِي الْمَشْرِقِينَ
شَبَّهَتْهُنَّ وَقَدْ بَكَيَ مَنْ وَمَا ذُرْفَنَ دَمُوعَ عَيْنِ
بَنَسَاءِ آلِ مُحَمَّدٍ لَمَّا بَكَينَ عَلَى الْحُسَيْنِ^(٣٤٧)

فتشبيه الشاعر (الحمام) بـ (نساء آل محمد) تشبيه مقلوب، وقلب التشبيه مظهر من مظاهر الافتتان والابداع لدى الشعراء، لتكون الصفة جليلة وواضحة في المشبه به اكثر من المشبه، ويرى الجرجاني أنه ((جعل الفرع أصلاً والاصل فرعاً وأكثر ما يؤديه في هذا التشبيه هو المبالغة في الصفة))^(٣٤٨) والمبالغة تلازم الشعر، لأنه ليس كالكلام الاعتيادي، بل هو الخروج عن المؤلف في اللغة، ليكون أكثر تأثيراً في النفس، فالحمام في بكائها تذكر الشاعر بنساء آل محمد، ومن هذا يعلم

(٣٤٦) ديوانه: ١/٤٠١؛ أدب الطف: ٢/٢٧٩.

(٣٤٧) أدب الطف: ٢/١٢٠.

(٣٤٨) اسرار البلاغة: ١٨٧.

مقدار بكاء النساء الذي صار مشبها به وان كان مشبها في الاصل^(٣٤٩).

ومن التشبيه المقلوب قول يحيى الحصفكي (ت ٥٥٣هـ):

أَنْظُرْ إِلَى الْبَدْرِ الَّذِي قَدْ أَقْبَلَ وَارَاكَ فَوْقَ الصَّبْحِ لَيْلًا مُسْبِلًا
مَا بُلْبُلُ الْأَصْدَاغِ فِي وَجَنَاتِهِ أَلَا لَيْتَ رِكَ مَنْ رَأَى مُبْلِلًا
يَا أَيُّهَا الرِّيَّانُ مِنْ مَاءِ الصَّبَا بِي فِي الْهَوَى عَطَشَ الْحُسَيْنِ بِكَرْبَلَا^(٣٥٠)

شبّه الشاعر عطشه إلى (ماء الصبا) عند الحبيب الريان، وتلفه اليه، بعطش الحسين بكربلا، ويلاحظ أن الشاعر قد قلب التشبيه، ثم جاء به في سياق غير متوقع، فحقق بذلك أمرين، الاول لفت انتباه المتلقي للمشبه به وان كان مشبها في الاصل. والثاني تحقيق عنصر المفاجأة لأنه شبه بغير المتوقع، الذي ظهر فيه (عطش المرثي) أعظم من كل عطش حتى صار مشبها به لا مشبها، بمعنى انه لا يشبه شيئا ليشبه به، فهو متفرد، ويفوق كل مشبه.

ويجد الباحث في شعر الرثاء صورا تشبيهية ساذجة؛ لأنها لا ترقى بالمضمون أو المعنى الشعري، بل تهبط إلى ادنى صور الواقع أو الاستهانة بالمشبه، ومن ذلك قوم تميم بن المعز لدين الله الفاطمي:

تُسَاقُ عَلَى الْأَرْغَامِ قَسْرًا نِسَاؤُهُمْ سَبَايَا إِلَى أَرْضِ الشَّامِ تُقَادُ

يُسْقَنَ إِلَى دَارِ اللَّعِينِ صَوَاغِرًا كَمَا سِيقَ فِي عَصْفِ الرِّيحِ جَرَادُ^(٣٥١)

تبدأ حركة الصورة من وصف الواقع، ثم يشبه الشاعر ضعف النساء المسيبات بالجراد الذي تتحكم فيه الريح العاصفة فتحرّفه إلى حيث تريد وتشل فيه كل قوة وإرادة، ولعل وصف نساء الحسين المسيبات بـ(الصواغر) وتشبيههن بالجراد لا فائدة منه من الناحية الفنية وجمال التشبيه، وذلك ما أحس به الشاعر فوصف المشبه الآخر (من طرف الصراع) بـ(اللعين).

(٣٤٩) وورد التشبيه مقلوبا في قول آخر لسعيد بن هاشم الخالدي، وهو قوله:

أَنَا فِي قَبْضَةِ الْغَرَامِ رَهِينٌ بَيْنَ سَيِّفَيْنِ ارْهَفَا وَرْدِينِي
فَكُنَّ الْهَوَى فَتَى عَلَوِيٍّ ظَنَّ أَنِّي وَلَيْتُ قَتَلَ الْحُسَيْنِ
وَكُنْتُ يَزِيدَ بَيْنَ يَدَيْهِ فَهُوَ يَخْتَارُ أَوْجَعَ الْقَتْلَتَيْنِ

أدب الطف: ١٢٢/٢

وقول أبي فراس الحمداني (ت ٣٥٧هـ):

فَحَرُمْتُ قُرْبَ الْوَصْلِ فِيهِ مِثْلَمَا حُرِمَ الْحُسَيْنُ الْمَاءَ وَهُوَ يَرَاهُ

ديوان أبي فراس الحمداني، شرح: د. يوسف شكري فرحات، دار الجيل، بيروت، (دب): ٣٤٧.

(٣٥٠) أدب الطف: ٥٩/٣.

(٣٥١) ديوانه: ١٢٠؛ أدب الطف: ١٢٤/٢.

ويقول أبو الفتح كشاجم:

بَهَا هُتَكَتْ حَرَمُ (المصطفى) وَحَلَّ بِهِنَّ عَظِيمُ الْبَلَاءِ
وَسَاقُوا رَجَالَهُمْ كَالْعَبِيدِ وَحَازُوا نِسَائِهِمْ كَالْإِمَاءِ
فَلَوْ كَانَ جَدُّهُمْ شَاهِدًا لَشِيعَ أَظْعَانُهُمْ بِالْبُكَاءِ^(٣٥٢)

فالشاعر يشبه ابنة الضيم، وفرسان الهيجاء بالعبيد، وهي صورة تظهر انكسار وانهازام وخذلان أولئك (الرجال)، فالتشبيه بالعبيد يوحي بالذل والهوان، ومن اللافت للنظر أن الشاعر يؤلف صورته على معنى يقطع جذوره من الواقع^(٣٥٣)، وبهذا تكون الصورة التشبيهية منتج عاطفي محض، فهي لا تُمَتِّ حتى للواقع بصلة البتة، وهكذا تكون الصورة انتكاسة في معاني الرثاء ليس إلا. ومثلها تشبيه (النساء) بالاماء، الذي لم يأت الشاعر به إلا لاثارة العاطفة عن طريق المعنى السلبي المتدني، فالتشبيه بالاماء استخفاف بمقام نساء آل الرسول □، واستهانة بكرامتهن، وعلى الشاعر أن يترفع عن مثل هذه التشبيهات التي وردت لدى جملة من الشعراء، منهم الشريف الرضي إذ يقول:

جَزَرُوا جَزَرَ الْأَضَاحِي أَهْلَهُ ثُمَّ سَاقُوا أَهْلَهُ سَوَاقِ الْإِمَاءِ^(٣٥٤)

وابن أبي الحديد المعتزلي في قوله:

وَحَرِيمُ آلِ الْمُصْطَفَى بَيْنَ الْعَدَى نَهَبَ تَقَاسُمَهُ اللَّئَامُ الْوُضْعُ
تِلْكَ الظَّعَائِنُ كَالْإِمَاءِ مَتَى تُسَقِ يُعَفُّ بِهِنَّ وَبِالْإِسْيَاطِ تَقْتَعُ^(٣٥٥)
وغيرهم ذلك كثير^(٣٥٦).

وخلاصة القول هي أن الصورة التشبيهية في رثاء الإمام الحسين □ كانت حسية محضة، وحسية بمضامين روحية ولم تكن عقلية مجردة، وذلك لأن التشبيه بالحس يفيد التقريب والايضاح، وليس التغريب والغموض، وهذا ما اراده الشعراء للتأثير في الجمهور وتقريب الصور إليهم، وقد تبين اهتمام الشعراء بإسباغ المضامين الروحية الموحية في الصور التشبيهية وان كان طرفاها حسينين للارتقاء بالمشبه والسمو بصورته، ثم مال الشعراء إلى التشبيه التمثيلي والتشبيه البليغ

(٣٥٢) م.ن: ٣٠، م.ن: ٤٢/٢.

(٣٥٣) إذ لم يسلم من القتل إلا علي بن الحسين السجاد □ الذي لم يشترك في المعركة لمرض كان فيه، مع عدد من النساء والأطفال.

(٣٥٤) ديوانه: ٣٤/١، أدب الطف: ٢٠٦/٢.

(٣٥٥) أدب الطف: ٥٥/٤.

(٣٥٦) ظ: ديوان شعر أبي الفتح محمد بن عبيد الله بن عبد الله المعروف بسبط ابن التعاويذي، اعتنى بنسخه وتصحيحه: د. س. مرجليوث، طبع بمطبعة المقتطف، مصر، (١٩٠٣م): ٤٥٩؛ أدب الطف، ١١٦/٢، ١٨٩، ١٩٣.

لانتاج صورة فنية ذات طابع حركي، ولم يقتصر الشعراء على ذلك حسب، بل راح بعضهم يشبه بالمقلوب وهو من التفنن البياني، ولعل هناك من كان لصيقاً بالواقع التاريخي المحض، فمال إلى إيراد تشبيهات واهنة لا قيمة لها من الجانب الفني والناحية الأدبية، وقد افسد جموح العاطفة كثيراً من التشبيهات التي هي إلى هجاء المرثي أقرب منها إلى المديح.

ب - الاستعارة:

الاستعارة لغة: مأخوذة من العارية، أي نقل الشيء من شخص إلى آخر حتى تصبح تلك العارية من خصائص المعار له، والعارية والعار ما تداولوه بينهم، وقد أعار الشيء عاوره منه وعاره إياه، واستعار الشيء واستعاره منه، طلب منه أن يعيره إياه^(٣٥٧). ولعل الجاحظ أول من عرض لها فقال: ((...إن الاستعارة تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه))^(٣٥٨). ثم تبعه ابن قتيبة قائلاً: ((العرب تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة إذا كان المسمى بها بسبب من الأخرى أو مجاوراً لها أو مُشاكلاً))^(٣٥٩). ويرى الجرجاني في الاستعارة: ((أنك تثبت بها معنى لا يعرف السامع ذلك المعنى من اللفظ ولكنه يعرفه من معنى اللفظ))^(٣٦٠). فهي تتجاوز اللغة الدلالية إلى لغة إيحائية مؤثرة، قادرة على تجسيد الأشياء المتنافرة والمتناقضة في بناء موحد بعد صياغتها صياغة فنية؛ لأن حد الاستعارة: ((هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مُدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به)) (دالاً على ذلك باتباعك للمشبه ما يخص المشبه به))^(٣٦١). وللاستعارة تعريفات كثيرة لا تخرج في إطارها العام عن هذا التعريف^(٣٦٢). وقد أدرك الشعراء سر جمال الاستعارة واثرها في النفوس، فأكثرُوا من استعمالها لأنها ((..أمد ميداننا، وأشد افتناننا، وأعجب

(٣٥٧) ظ: لسان العرب: ٩/٤٧١.

(٣٥٨) البيان والتبيين: ١/١٥٣.

(٣٥٩) تأويل مشكل القرآن، أبو محمد عبد الله بن مسلم المعروف بابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ)، شرحه ونشره: السيد أحمد صقر، دار المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، ط ٣، (١٤٠١هـ/ ١٩٨١م): ١٠٢.

(٣٦٠) دلائل الإعجاز: ٣١.

(٣٦١) مفتاح العلوم، لأبي يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي، (ت ٦٢٦هـ)، تحقيق: أكرم عثمان، طبع بمطبعة دار الرسالة، ط ١، (١٤٠٠هـ/ ١٩٨١م): ٥٩٩.

(٣٦٢) ظ: قواعد الشعر، ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى (ت ٢٩١هـ)، تحقيق: د. رمضان عبد التواب، دار المعارف، القاهرة، ط ١، (١٩٦٦م): ٤٦؛ كتاب البديع، تصنيف: عبد الله بن المعتز (ت ٢٩٦هـ)، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس: اغناطيوس كراتشوفسكي، مكتبة المثنى ببغداد، ط ٢، (١٣٩٩هـ/ ١٩٧٩م): ٢، سر الفصاحة:

حُسْنَا وإِحْسَانًا، وَأَوْسَعُ سَعَةً وَابْعَدُ غُورًا...))^(٣٦٣). ومن الاستعارة في قول مهيار الديلمي:

قَتِيلٌ بِهِ ثَارَ غِلُّ النَّفُوسِ	كَمَا نَغَرَ الْجِرْحَ حَكُّ الْقُرُوفِ
بِكُلِّ يَدٍ أَمَسَ قَدْ بَايَعْتَهُ	وَسَاقَتْ لَهُ الْيَوْمَ أَيْدِي الْحَتُوفِ
نَسُوا جَدَّهُ عِنْدَ عَهْدٍ قَرِيبٍ	وَتَالَدَهُ مَعَ حَقِّ طَرِيفٍ
فَطَارُوا لَهُ حَامِلِينَ النِّفَاقِ	بِأَجْنَحَةٍ غَشَّتْهَا فِي الْحَفِيفِ ^(٣٦٤)

فالاستعارة الاولى في قوله (أيدي الحتوف)، وهي (استعارة مكنية)^(٣٦٥) تكلف الشاعر صياغتها في ضمن السياق، أو انها وضعت لا للتعبير والكشف عن معنى روحي (فكرة أو عاطفة)، بل جاء بها الشاعر لبيان التناقض في الموقف، فهي إلى نقل الواقع اقرب منها إلى (الفن)، وبذلك فقدت الاستعارة بعض جمالها الفني، الذي اراد به الشاعر أن يمهد للاستعارة الثانية في البيت الرابع، التي جاءت معبرة مؤثرة، لأنها كشفت عن معنى عميق هو (الشوق إلى الشر والعدوان) فعبر عنه باستعارة مكنية تظهر قيمتها الفنية في الربط بين طرفها الثاني (المشبه به) المحذوف الذي ابقى أحد لوازمه (الاجنحة) بعلاقات الصورة، فجعل للاجنحة (حفيفا)، ثم ربطه بمسبب أو دافع يحرك هذه الاجنحة، وهو (الغش) فصارت الاستعارة مرشحة^(٣٦٦) تناسب حركة الطيران بالنفاق بجانبها التمثيلي. ويلاحظ استعمال الشاعر لمفردة (الحفيف) الذي يفترض أن يكون صوت رقة بوقع هاديء حسن على النفس، إلا أن دلالة (الغش) قلبت هذا المعنى وأحالتها إلى معنى مضاد، وذلك ضمت الاستعارة عنصر المفاجأة واللاتوقع في حركتها.

ويقول الصنوبري:

يَوْمَ الْحُسَيْنِ هَرَقْتُ دَمًا	سَعِ الْأَرْضَ بَلْ دَمَعَ السَّمَاءُ
يَوْمَ الْحُسَيْنِ تَرَكْتُ بَا	بَ الْعِزَّ مَهْجُورَ الْفَنَاءِ
يَا كَرِبْلَاءُ خُلِقْتَ مِنْ	كَرْبٍ عَلَيَّ وَمِنْ بَلَاءِ
كَمْ فِيكَ مِنْ وَجْهِ تَشْرَبُ	مَأْوَهُ مَاءَ الْبَهَاءِ
نَفْسِي فِدَاءَ الْمُصْطَلِي	نَارِ الْوُغَى أَيْ اصْطِلَاءِ
حَيْثُ الْأَسْنَّةُ فِي الْجَوَا	شَنَ كَالْكَوَاكِبِ فِي السَّمَاءِ

(٣٦٣) اسرار البلاغة: ٣٢.

(٣٦٤) ديوانه: ٥٧٩/٢؛ أدب الطف: ٢٣٤/٢.

(٣٦٥) الاستعارة المكنية هي؛ ((ما حذف فيها المشبه به، ورمز له بشيء من لوازمه)). علم اساليب البيان، د.

غازي يموت، دار الفكر اللبناني، ط٢، (١٩٩٥م): ٢٥٠.

(٣٦٦) وهي الاستعارة إذا استوفت قرينتها وذكر معها ما يلائم المشبه به. ظ: علم البيان: ١٤١.

فاختار درعَ الصبر حياً ثُ الصبر من لبس السناء
وأبى إباءَ الأسد إنَّ الأسد صادقة الإباء
وقضى كريماً إذ قضى ظمآن في نفر ظماء^(٣٦٧)

نلاحظ تعدد الصور الاستعارية في النص، وهذا يوحي برغبة الشاعر في تقديم صورة مستجدة مبتكرة، إلا أن الشاعر قد أغفل القيمة الفنية والجمالية في الاستعارة الأولى، إذ كانت الاستعارة مكنية غير مؤثرة بسبب تداولها وشيوعها مما يجعلها باهتة لا تغني النص لكونها تعد من الحقائق العرفية الشائعة. ولذا أصبحت خافتة البريق في هذا المقام؛ لأن الشاعر قد وضعها في موضع غير فني؛ أي أنها حشو للبيت الشعري ليس إلا. ومثلها البيت الثاني الذي كرر الشاعر فيه المفردات، وحاول أن يرتقي بمستوى التصوير الاستعاري فجاء باستعارة مكنية أخرى، لم يكشف الشاعر فيها عن معنى عميق، أو علاقة جديدة بين عناصر الصورة، ف(باب العز مهجور الفناء) لا تنثير لدى المتلقي كوامن التأمل والخيال، وليس لها على نفسه من وقع جمالي أخاذ، لكونها (الاستعارة) مقيدة باللغة التقريرية، والحالة العاطفية التي قد تهيم على الشاعر، ولكنها ليس بالضرورة تهيم على المتلقي. ثم نجد الشاعر بعد تكلفه التصوير الاستعاري يميل إلى التعبير عن عاطفته ازاء الواقعة، وهو بذلك يربك علاقة المتلقي بالصور الفنية في مخاطبته لكرباء، ثم يعاود الشاعر التصوير بالاستعارة وذلك في قوله (ماء البهاء) وفيها يسبغ الشاعر شيئاً من الجانب الروحي، ولو أن الشاعر لا يفسر علاقات الصورة ولا يعلل لورودها، فتبقى الصورة غامضة عائمة في السياق الشعري. ولكنه يهيء بها لما بعدها من التشبيه والاستعارة، فخلص الشاعر إلى تعليل الصور، فشبّه الاسنة في الجواشن بالكواكب في السماء، إذ تحقق وجه الشبه في (اللمعان) إذا وقعت الاسنة في الجواشن، وهو تشبيه ذو طابع روحي يمتد مع تقدم عليه في استعارة (ماء البهاء)، وهنا يفلت الشاعر من قيود العاطفة والانفعال ليصل إلى مبتغاه في الاستعارة الأخيرة وهي ذروة التصوير الاستعاري، في صورة (درع الصبر)، وهي استعارة مكنية علل الشاعر فيها اختيار الحسين لدرع الصبر، لأنه - أي الصبر - من لبس السناء - وبذلك يعتمد الشاعر آلية (التجسيم)^(٣٦٨) فيجعل للضوء لباساً، وبذلك يناسب الشاعر بين عناصر تاليف الصورة، بتعليل فني يقنع المتلقي بقبول الصورة. إذ كشفت الصورة عن معنى عميق، يُظهر عزم وإرادة وثبات المرثي في ساحة القتال لأنه يروم العلى والرفعة، فلبس لباس النور ليبقى مشرقاً وضاءً مشعاً منذ ذلك

(٣٦٧) تنمة ديوان الصنوبري، حققها: لطفي الصقال ودريّة الخطيب، دار الكتاب العربي بحلب، ط١، ١٣٩١هـ/١٩٧١م): ٢٦؛ أدب الطف: ١٩/٢.

(٣٦٨) ويقصد بها تحجيم المعنويات المجردة بحيث يصبح لها حيز يحس به ويدرك. ظ: التصوير الفني في القرآن الكريم، سيد قطب، دار المعارف للطباعة والنشر، ط٢، (دب): ٦٣.

الحين ولهذا اليوم، وقد بيّن الشاعر في الصور اللاحقة كرامة المرثي وإيائه إلى أن قضى.
ولا تكون الصورة الاستعارية بمعزل عن الغرض، وإنما تطابقه، وإن المطابقة بين الالفاظ
والغرض تومى الى قيمة الاثر الفني بوفرة مدلولاته، كما تقاس بوحده واتساقه. وهذا ما يظهر في
قول علي بن المقرب الاحسائي:

لله يوم ما بالطوف لم يدع	لمسلم في العيش من مُستمع
يوم به اعتلت مصابيح الدجى	بعارض من الضلال مُفزع
يوم به لم تبق من دامة	تشد ركن الدين لم تضع
يوم به لم يبق من داعية	تدعو الى الشيطان لم تُبدع
يوم به لم يبق من غامة	ثحي ثرى الاسلام لم تُشيع ^(٣٦٩)

فالصور الاستعارية توحى بالغرض وتومى إليه إيماءً، ففي الاستعارة الاولى قال:
(اعتلت مصابيح الدجى)، وهي استعارة مكنية عميقة المعنى، أومى بها الشاعر الى اصابة
(الضياء) بالعلة والمرض، وهو معنى كنائي أراد به الشاعر التعبير عن سيادة الظلام وما يتبع ذلك
من رهبة وفزع وتيه. وقد احسن الشاعر الربط بين العلاقات في الصورة الاستعارية فعل ذلك
الاعتلال فنيا بصورة استعارية اطلقت الاستعارة الاولى من معناها المقيد الى المعنى المطلق
المسوَّغ فجاءت صورة (عارض الضلال المفزع)، وهي استعارة تمثيلية تنبئ عن حركة سحب
الضلال التي أفرعت المصابيح فاعتلت وخبا نورها الوضاء. وبذلك تعود الاستعارة مرشحة وقد
تألفت أطرافها في بنية صورية محكمة، ثم جاء الشاعر بالاستعارة مرشحة أيضا في قوله: (..ركن
الدين.. لم تضع) وقد انقذتها من الخفوت صيغة الفعل الرباعي المضعف (ضعضع) الذي
ينتهي بحرف شديد يخرج من أقصى الحلق، وكأن ركن الدين هزّ من أقصى اعماقه^(٣٧٠) ولعل
الشاعر يهيء السبيل لنفسه للخلوص الى الصورة المبتغاة التي مصدرها الاستعارة، وقد مهد
الشاعر لها بما تقدم من صور استعارية ليسمح للاداء البياني باعلان ملامح الصورة في قوله:

يوم به لم يبق من غامة ثحي ثرى الاسلام لم تُشيع

فإزاء هذه الصورة ينشط خيال المتلقي، وهو يتصور (ثرى الاسلام) مجدبا بلقعا إذ لم تبق
غامة ماطرة بالنور والهدى الا وقد شُيعت، وهذه الصور المكنية تطابق غرض الرثاء أيما مطابقة

(٣٦٩) ديوانه: ٥١٩، أدب الطف: ٣٣/٤.

(٣٧٠) ومن قبله قال دعل الخزاعي وهي يرثي الإمام الحسين □:

وتضعضع الاسلام يوم مصابه فالدين يبكي فقدّه والسودد

ديوانه، تحقيق الأعلمي: ٩٥.

لأن الشاعر استعمل ((امكانات اللغة الى كل ما يخدم بناء صورة لغوية تعبر عن الحاجات فترتقي الى التجاوب الجمالي المجرد))^(٣٧١). وهكذا شبه الشاعر (المرثي) بـ(الغمامة) ثم حذف (المشبه) فصارت الاستعارة تصريحية^(٣٧٢)، أما استعارة (ثرى الاسلام) فهي استعارة مكنية لأن الشاعر حذف المشبه به (الأرض) وأبقى على لازم من لوازمه وهو (الثرى)، ونلاحظ في الصورة الاستعارية الجانب الروحي، والحركة التمثيلية في (تشبيع الغمامة) هو ما يناسب فكرة الرحيل والانتقال من مكان الى آخر أي (الموت)، وتظل في الصورة جماليات أخرى يمكن للمتأمل بلوغ مكامن الجمال فيها. وتتبيّن علاقة التفاعل بين الصور الاستعارية بين (عارض الضلال المفزع) القادم، و(غمامة) الهدى المؤنسة الراحلة عن ثرى الاسلام. وبهذا ترمز الصورتان الى الصراع الابدي بين الباطل والحق، أو بين الشر والخير على وجه هذه الارض.

وهناك استعارات تتداخل مع صور أخرى لتنتج عالماً متميزاً، كما في قول الصنوبري:

طَيَّرَ النَّارَ فِي الْحَشَا	طَائِرٌ ظَلَّ يَصْدَحُ
نَاحَ شَجْوًا وَمَا دَرَى	أَنْنِي مِنْهُ أَنْوَحُ
أَنَا أَشْجَى مِنْهُ فَوَادًا	وَأُضْضِي وَأَقْرَحُ
لِي فَوَادٌ بِنَارِهِ	كَلَّ يَوْمَ مَلَّوَحُ
وَحَشًا مَا الْمَدَى مَدَى	حُرْقَاتِي يُشْرَحُ
لِلْحَسَنِ الَّذِي الشُّوْنُ	بِذِكْرِهِ تَسْفَحُ ^(٣٧٣)

استعار الشاعر النار للوعته، ولكنه جعل للنار جناحاً فنتج عن ذلك استعارة مكنية، وجعل فاعل الفعل (طَيَّرَ) من جنس (الطير) لينتج بذلك عالماً متجانساً صوتياً ودلالياً، ثم ادخل هذه الصورة في ضمن صورة المفاضلة مع صورته، فجعل له الغلبة أو التمايز على العالم الفني للطير وهو عالم متميز أصلاً في الشجو واللوعة والحزن. وهذا يعني دخول الاستعارة في بنية من الصورة ذات علاقات مترابطة معبرة عن معنى وجداني عميق. وقد راح الشاعر يصف عالم حزنه، مراعيًا مراتب ذلك الحزن، فبدأ بالشجو، ثم الضنى، ثم القرح، وقد منح الشاعر صورة ذلك الحزن سمة حركية حينما شبهه بالنار، وأسند للفؤاد فعل (التلويح) بتلك النار، فزاد المدى البياني للصورة، وانتج بذلك استعارة تصريحية يغلب عليها الطابع الحركي في التصوير^(٣٧٤)، ثم تموج

(٣٧١) أبحاث في قراءة النص، د. علي كاظم أسد، دار الضياء، النجف الاشرف، (٢٠٠٠م): ١١.

(٣٧٢) الاستعارة التصريحية هي: ((ما صرّح فيها بلفظ المشبه به دون المشبه)). علم أساليب البيان: ٢٤٩.

(٣٧٣) أدب الطف: ٣٠/٢.

(٣٧٤) ويقول الشريف الرضي:

العاطفة بالشاعر، وتتقدم على خياله، فيرسم صورة (مدى) الحرقات وهي تشرّح حشاه، وهي صورة استعارية قلقة بسبب ضعف الصياغة الفنية، إذ مال الشاعر الى التعقيد والتكلف والتكرار فحمد احياء الاستعارة ومداها البياني في النص.

وقد تأتي بعض الصور الاستعارية وهي الى الاخبار أقرب منها الى الفن، ومن ذلك قول ابن ابي الحديد المعتزلي:

تطأ السنايك صدره وجبينه والارض ترجف خيفة وتضعض
والشمس ناشرة الذوائب تاكل والدهر ممشوق الرداء مقتع^(٣٧٥)

فالشاعر ينطلق من صورة الواقع، ثم يسبق على هذا الواقع طابعا روحيا، ثم جاء بالصورة الاستعارية، وهي قوله: ((.. والارض ترجف خيفة وتضعض))، وهي صورة انتجتها آلية التشخيص^(٣٧٦)، وإن كانت تفتقر الى حسن التعليل الذي كان من المفترض بالشاعر استعماله لبناء صورة استعارية مترابطة متكاملة من الناحية الفنية، وعندئذ تتفاعل أطراف الصورة وتتشابك العلاقات في بنية صورية موحدة^{(٣٧٧)(٣٧٨)}.

ومن الاستعارات التي آلت الى التعليل بالواقع ومالت الى الاخبار، قول طلائع بن رزيك:

يا يوم عاشوراء كم لك لوعة تترقص الاحشاء من إيقادها

يلاحظ تألف العلاقات في بناء الصورة وتناسب عناصرها الايحائية، ديوانه: ٢٨١/١؛ ادب الطف: ٢١٠/٢. (٣٧٥) ادب الطف: ٥٥/٤.

(٣٧٦) ويراد بالتشخيص: اسناد صفة ما يعقل - وهو الانسان - الى ما لا يعقل من المحسوسات والمعنويات، فتبدو وكأن لها حواس ومشاعر مثل الانسان. ظ: التشخيص الفني لعناصر الطبيعة في القرآن الكريم، كاصد ياسر الزبيدي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية، سلسلة دراسات (٢٣٦)، المركز العربي للطباعة والنشر، بيروت، (١٩٨٠م): ٢٤.

(٣٧٧) يظهر حسن التعليل الفني في علاقات الصورة في قول طلائع بن رزيك:

ولأن بكيت تلك الربى فمن العيون لها عيون
نعم المعين على تتابع دمعها المماء المعين
لو لم تحن أسى لما أشد تقّت من الحزن الحزون
وبكيت حمائم لا تكاد هنا ك تحملها الغصون

ديوانه: ١٥٨؛ أدب الطف: ١١٧/٣.

(٣٧٨) لذا انكر المتنبي بكاء الناس على محمد بن اسحق التتوخي لما صور ماله الى الجنة قائلا:

يُبكي عليه وما استقر قراره في اللحد حتى صافحته الحور

شرح ديوان المتنبي، للبرقوقي: ٢٣٥/١.

هَذَا الْحَسِينَ بِكَرْبَلَاءِ ثَوَى وَلَيْسَ لَهُ نَصِيرُ
 قَبْلَ الْخُدَاعِ وَغَرَّةِ مِنْ أَهْلِ دَعْوَتِهِ الْغُرُورُ
 فَعْدَا بِفَتْنَتِهِ الْكَرَامِ إِلَى مَصَارِعِهِمْ يَسِيرُ
 حَتَّى تَلْقَاهُمْ بِجَنْبِ الطُّفِّ يَوْمَ قَمْطَرِيرُ
 وَغَدَا مَرَّاقُ دِمَائِهِمْ حَوْضُ الْمِيَاهِ بِهِ يَمُورُ
 فَسُقُوا النَجِيعَ^(٣٧٩) هُنَاكَ لَمَّا أَعْوَزَ الْمَاءُ النَّمِيرُ^(٣٨٠)

فـ(سقوا النجيع) استعارة غير معبرة عن معنى عميق؛ لأن طرفيها حسيان، هما (السقي، والدم)، كما أنها وُجِّهت توجيهها دلاليا نافرا، يوحي بأن شهداء الطف شربوا (الدم) لما اعوزهم الماء، وهذا معنى مستقبح، وإنما تراجعت قيمة الاستعارة عن الاداء الفني المطلوب، لأنها اعتمدت التعليل بالواقع من جهة، والميل الى الاخبار من جهة ثانية. واذا قارنا هذه الاستعارة بما ورد عند الشريف المرتضى اتضح المقصود وتبين الفرق بين الصورتين، إذ يقول المرتضى:

ذَكَرْتُ بِيَوْمِ الطُّفِّ أَوْتَادَ أَرْضِهِ تَهَبُّ بِهِمُ لِلْمَوْتِ نَكْبَاءَ حَرْجَفُ
 كَرَامٌ سُقُوا مَاءَ الْخُدَيْعَةِ وَأَرْتَوْوا وَسَيَقُوا إِلَى الْمَوْتِ الزَّوَامِ فَأَوْجَفُوا^(٣٨١)

فالشاعر يقدّم لفظة (كرام)، ثم يذكر الاستعارة وهي (ماء الخديعة) المشاكل لـ(سقي النجيع)، وعلى الرغم من أن لفظة (كرام) لم ترتبط بالصورة (ماء الخديعة) بعلاقة قوية، إلا أن الصورة في هذا المقام ارفع شأنًا، وأبعد غورا، وأوسع خيالًا من الصورة السابقة في إبراز المعنى المتفرد، وقد حاول الشاعر تعليل الصورة الاستعارية لتعليل (فنيا) فجاء بلفظة (كرام) وقدمها على (الصورة) لنلّا يقع المتلقي في اللبس والاشتباه. ويبقى للتشبيه البليغ أثره في نسيج الصورة الاستعارية بعد أن شبه الشاعر هؤلاء الكرام بأنهم اوتاد الارض، وهذا ما أخفق فيه (طلّاع) عندما أظهر الحسين مغرورا بدعوة من خدعه، ولذلك سار بفنتيته (الكرام) الى مصارعهم بجانب الطف. والمهم ان الشاعر الاول لم يستطع انتاج صورة استعارية معبرة مؤثرة، ولو قال (فسقوا المنية.. الفوز، الشهادة..). لكان للصورة معنى اشد عمقا وفنا، كما يقول المرتضى:

(٣٧٩) النجيع من الدم ما كان مائلا الى السواد. ظ: مختار الصحاح، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر

الرازي(ت٦٦٦هـ)، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، (١٩٦٧م): ٦٤٧ .

(٣٨٠) ديوانه: ٧٦-٧٧.

(٣٨١) ديوانه: ٣١٩/٢.

يُذادون عن ماء الفرات وقد سقوا الـ شهادة عن ماء الفرات سبيلا^(٣٨٢)

وتكررت في رثاء الإمام الحسين □ جملة من الاستعارات التي غدت لا تعبر عن معنى عميق، بل هي الى زخرف القول أقرب منها الى الابتكار والابداع الفني، ذلك لتكرارها وشيوعها بسبب كثرة الاستعمال، ومنها استعارة (بكاء السماء والارض)، ومنها قول الصنوبري:

يَوْمَ الْحُسَيْنِ هَرَقْتُ دَمًا — عَ الْاَرْضِ بَلْ دَمَعَ السَّمَاءُ^(٣٨٣)

إذ لا نلمح في الصورة تعليلًا فنيًا، أو أثرا ايجابيا ينشط ازاءه خيال المتلقي، ومنه قول مهيار الديلمي:

وشهيدٍ بالطف أبكى السموا تِ وكادتْ له تزلزلُ الجبالُ

يا غليلي له وقد حُرِّمَ الما ءُ عليه وهو الشرابُ الحلالُ^(٣٨٤)

وقول تميم بن المعز لدين الله الفاطمي:
مَآذَا تَخَطَّفَتِ الصَّوَا رُمُ مَنَّهُمُ وَالسَّمْهَرِيَّةُ
بَكَتِ السَّمَاءُ لِفَقْدِهِمُ وَالْأَرْضُ وَاحْتَضَتْ الْبَرِّيَّةُ^(٣٨٥)

وقد يتسم (بكاء السماء) بطابع روحي، فيكشف عن ابعاد غيبية، أو عاطفية ووقائع نفسية، فيكون في بعض موارد معلا باسلوب فني، ومنه قول زيد بن سهل الموصلي النحوي (ت حدود ٤٥٠هـ):

ولولا بكاء المُنْزَن حُزْنَا لَفَقْدِهِ لَمَّا جَاءَنَا بَعْدَ الْحُسَيْنِ عَمَامُ^(٣٨٦)

فالشاعر يقدم الصورة الاستعارية في صيغة الشرط، فيعلل بذلك بكاء السماء ويسبغ بذلك على الصورة طابعا (نفسيا) تترابط به علائق الصورة، فتكون أكثر تأثيرا وإقناعا لدى المتلقي. وأما دعبل الخزاعي، فيقول:

(٣٨٢) ديوانه: ٥٣/٣.

(٣٨٣) تنمة ديوان الصنوبري: ٢٦؛ ادب الطف: ١٩/٢.

(٣٨٤) ديوانه: ٨٧/٣؛ ادب الطف: ٢٣٩/٢.

(٣٨٥) ديوانه: ٤٥٥؛ دائرة المعارف الحسينية؛ ديوان القرن الرابع: ٢٣٨/٢.

(٣٨٦) أدب الطف: ٣١٥/٢.

هـلا بكيت على الحسين واهله هـلا بكيت لمن بكاه محمد
فلقد بكته في السماء ملائكة زهر كرام راعون وسجد^(٣٨٧)

فاستعارة البكاء هنا مقرونة بالجانب الغيبي الذي يتسع فيه الافق الروحي للصورة الاستعارية فتزداد بذلك ثراءً يزيد بها ايحاءً وجمالاً^(٣٨٨).

ويسند ابو فراس الحمداني للسماء (البكاء) دماً، معللاً ذلك في قوله:

يوم عليه تغيرت شمس الضحى وبكت دماً مما رأته سماء
لا عذر فيه لمهجة لم تنفطر أو ذى بكاء لم تفض عيناه^(٣٨٩)

إذ طبع الشاعر الاستعارة بطابع عاطفي ظهر في استعمال أسلوب الحصر، الذي سهل تقديم الفاعل الدلالي (مهجة) على فعلها (تنفطر) لتحصل المفاجأة، فحملت الصورة معها الوجدان والمشاعر، فالسماء تبكي دماً لأنها (رأت) الواقعة المروعة، وهي رؤية روحية نفسية ظهرت على شكل دموع دامية إشارة لشدة الحزن والأسى.

ومن ضروب الاستعارات ما تنتجها آلية التشخيص والتجسيم، فأما التشخيص فيتمثل في ((خلع الحياة على المواد الجامدة، والظواهر الطبيعية، والانفعالات الوجدانية))^(٣٩٠).

ومن ذلك قول محمد بن الحسن الطوسي (ت بعد ٣٥٠ هـ) لما رأى فصاً من العقيق الأحمر:

حمرتي من دم قلبي أين من يندب أيناً
أنا من أحجار أرض قتلوا فيها الحسينا^(٣٩١)

فالصورة الاستعارية تبعث في الحجر الروح والعاطفة، فنراه واعياً ناطقاً قريباً من إدراكنا، وقد جاء الشاعر بالتشخيص مقلوباً، وهو ضرب من التشخيص؛ لأنه الغى الشخصية المحددة الأبعاد (أنا) بارجاعها إلى هيولائها الأولى (الطين) الذي لم يتركه سائناً، وإنما ضمّنه معاني غنية تدل على (الثورة، والإيمان، والظلم والقسوة..) التي اغنت الشخصية (أنا) بأبعاد نفسية ووجدانية عميقة.

(٣٨٧) ديوانه، تحقيق: الأعلمي: ٩٤؛ أدب الطف: ٣٠٦/١.

(٣٨٨) وفي المعنى نفسه يقول علي بن حماد العبدي:

بكته الأرض والثاوي عليها أسى وبكاه من سكن السماء
وقد بكّت السماء عليه شجوا وأذرت من مدامعها دماء

أدب الطف: ١٧٨/٢.

(٣٨٩) ديوانه: ٣٤٧.

(٣٩٠) التصوير الفني في القرآن الكريم: ٦٣.

(٣٩١) أدب الطف: ٢٦٨/٣.

ومن التشخيص قول الشريف الرضي:

لله مُلقى على الرمضاء عَضَّ به
تحنو عليه الربى ظلاً وتستره
تهابهُ الوَحْشُ أَنْ تَدْنُو لمصرعه
وموردٌ غمرات الضربِ غرَّتْهُ
ومستطيلٌ على الأيام يقدرها
أغرى به ابن زيادٍ لؤم عنصره
وودَّ أن يتلافى ما جئت يده
تسبى بنات رسول الله بينهم
إن يظفر الموتُ منا بابن منجبة
فطالما عاد ريان الاظافير^(٣٩٢)

فَمُ الردى بين إقدام وتشمير
عن النواظر أذبال الأعاصير
وقد أقام ثلاثاً غير مقبور
جرت عليه المنايا بالمصادير
جنى الزمان عليه بالمقادير
وسعية ليزيد غير مشكور
وكان ذلك كسراً غير مجبور
والدين غص المبادي غير مستور
فطالما عاد ريان الاظافير^(٣٩٢)

فالشاعر يخلق بالتشخيص والتجسيم^(٣٩٣) صوراً استعارية مترابطة، فقوله (فم الردى) تجسيم للموت، وبه يظهر الشاعر ماهية الموت المعنوية غير المدركة في صورة محسوسة، هي في واقعها رمز معبر عنه، بمعنى أن التجسيم اسبغ المادي على الروحي لجعله مدركاً في حياة مجسمة، وهكذا يتمكن الشاعر من عرض المعنى العقلي المجرد في صورة محسوسة ظهر فيها للموت (فم) مع حركة (العض)، مما يمنح (الموت) صورة اشد وقعا وتأثيراً في المتلقي، ولاسيما أن الشاعر يوازن بين صورة الحسين الملقى على الرمضاء، - وهي صورة الواقع - وصورة (الردى) المتخيلة، فيقع التوازن بين العالم الحسي والعالم المتخيل، وهذا ما يجعل المتلقي (متقبلاً) للنص فضلاً عن كونه متلقياً.

ويلاحظ كثيف الصور الاستعارية في النص، فذلك يعبر عن رغبة الشاعر في تقديم المعاني في نسقٍ صوري استعاري متسلسل في رسم مشهد فني للمرثي، فارتبطت الاستعارتان في (تحنو عليه الربى ظلاً..) و(تستره عن النواظر أذبال الأعاصير) بالصورة الاستعارية الأولى، بعد أن شخص الشاعر (الربى) فمنح صورتها طاقة انفعالية، وبعداً نفسياً، ومدى حركياً، ومثله فعله في (الأعاصير)، فظهرت في صورة استعارية مكنية وعليها من السمات العاطفية والروحية ما يقابل به الشاعر صورة الردى السلبية المفزعة بصورة ايجابية يؤلفها الشاعر من جرأه الباعث النفسي

(٣٩٢) ديوانه: ٣٧٦/١؛ أدب الطف: ٢١٢-٢١٣.

(٣٩٣) التجسيم: أشار الراغب (ت ٥٠٢هـ) الى ذكر التجسيم في اثناء تفسيره لقوله تعالى: (فَأَذَاقَهَا اللَّهُ لِبَاسَ الْجُوعِ وَالْخَوْفِ)، سورة النحل ١١٢. قال: ((وجعل الجوع والخوف لباساً على التجسيم، والتشبيه تصويراً له، ذلك بحسب ما يقولون: تدرّع فلان بالفقر، ولبس الجوع)). المفردات في غريب القرآن، الراغب الاصفهاني (ت ٥٠٢هـ)، أعده للنشر واشرف على الطبع: محمد خلف الله، مطبعة الانجلو المصرية، القاهرة، (١٩٧٠م): ١٩٧.

عبر تجربته لا يصال الغرض الذي يصبو إليه.

وقد تبينّ الباعث النفسي أيضا في صورة (الوحش) التي (تهاب) الدنو الى جسد المرثي في الصورة الفنية، فالتشخيص حمل الاستعارة على إظهار (قيمة) المرثي وكرامته وعظم شأنه، فهناك هالة من الهيبة تحيط بجسده المتخيل، - وان كان مَيِّتًا - وهي تمنع (الوحش) الجائع المفترس من اختراق هذا الحجاب المعنوي، فيظهر (الوحش) في صورة استعارية تعود عليه بالاحساس والمشاعر والاذعان لتلك الهيبة وذلك الجلال، وهذا يعني ان الشاعر يسبغ على الواقع المادي المنفّر المروّع (طابعا مقدّسا)، مما يرتقي بصورة المرثي عن الابطال والوقائع الحسية المألوفة، الى عالم الوجدان وملكات الروح التي تشع على الموجودات بآثارها، فتتغير ملامح الاشياء وصفاتها.

ويصنع الشاعر صورا استعارية بالتقابل مع صورة المرثي، فينشأ من ذلك إيقاع داخلي بين عناصر التصوير، في قوله (جرت عليه المنايا..) و(جنى الزمان عليه..) ويلاحظ تكرار الشاعر للضمائر في الاستعارة مما يزيد من تخصيص الصورة بالمرثي وتقبيدها به، وإن كانت الصورة الاستعارية في البيتين مألوفة شائعة، وهذا ما يضعف اثرها في المتلقي، ولذا مال الشاعر الى التجسيم مرة أخرى، فقال (والدين غضّ المبادي..) وهي استعارة مكنية تخرج الدين من مستواه المعنوي الذهني الى المستوى الحسي المدرك، فصار للدين حيّز يحس به ويدرك، فالوصف يتضمن الرمز الكنائس لجدة (الدين) وحادثة عهد مبادئه بين الناس، بمعنى ان الامة لما تزل على عهد النبي □، فكيف سهّل عليها سبي بناته؟ ثم يختم الشاعر هذه اللوحة الصورية الاستعارية بما بدأ به وإن نظمه في تاليف استعاري آخر، وفيه (جَسَمَ) الموت فصور له (أظافير)، فقرب معناه الى المتلقي، وزاد من بشاعة صورته^(٣٩٤)، ثم زاد على ذلك بأن جعله (ريّان) الاظافير في صيغة مفاعيل (منتهى الجموع)، وهي استعارة تمثيلية قوامها الحركة الموغلة بالدم. وقد أنشأ الشاعر الصورة الاستعارية على البناء اللغوي لاسلوب القسم، مما يجعل الصورة أكثر وقعا، واشد تماسكا عند المتلقي، والظاهر هو ان هيمنة فكرة (الموت) وقلق الشاعر من هذا الهاجس دفعه الى تكثيف الاستعارات المولدة من التشخيص عامة، والتجسيم خاصة، وبهذا يمكننا معرفة اسقاطات الشاعر النفسية، والدلالات التي توخاها من الصور^(٣٩٥). ومن التشخيص والتجسيم قول زيد بن سهل

(٣٩٤) يحاكي الشاعر في هذه الصورة قول ابي ذؤيب الهذلي:

واذا المنية أنشبت أظفارها ألفيت كل تميمية لا تنفع

العقد الفريد: ٢٥٢/٣.

(٣٩٥) ظ: الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الاسلام، د. صاحب خليل ابراهيم، دمشق، ط٢،

(١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م): ٣٠١.

المرزكي:

فلولا بُكاء المزن حُزننا لفقدهُ لما جاءنا بعد الحسين غمام
ولو لم يشقَّ الليل جلبابه اسى لما أنجاب من بعد الحسين ظلام^(٣٩٦)

يشخص الشاعر (المزن)، ويسند إليها ظاهرة البكاء الانسانية، وبهذا تحوّل (الغمام) من حالة واقعية عامة، الى حالة خيالية خاصة، فالماء المنهمر من المزن لأسباب طبيعية يصبح (بكاءً) في الصورة الاستعارية، فيكون لذلك الماء، ولذلك المزن طابع إنساني سمته الحزن وانفعال الوجدان بفقد المرثي.

أما التجسيم فتتمثل في إلباس الليل جلبابا، ثم تشخيص ذلك الليل بأنه يشق جلبابه أسي، فتجسيم (الليل) وتشخيصه يجعله موضوعا للدراك من ناحية، ويحوّله الى ليل معنوي متضمن الاحساس والعاطفة، وهكذا يشرك الشاعر الموجودات غير العاقلة في التصوير الاستعاري، وكأن المأساة شملت الانسان وفاضت على الموجودات والجمادات أيضا، فأى وحشية متفردة التي كانت سببا في هذه المأساة؟!.

وخلاصة القول هي أن الصورة الاستعارية في رثاء الإمام الحسين □ في العصر العباسي لم تكن على نمط واحد، إذ تعددت مستويات تأليفها لدى الشعراء، فوردت صور استعارية ذات طابع حسي، وأخرى تجمع بين الحسي والروحي، وثالثة متداخلة مع صور ثانية لانتاج عالم فني متكامل، الا ان الشائع هو الصور الاستعارية ذات الطابع الاخباري غير المعلل فنيا من جهة، والشائعة المألوفة لتداولها وكثرتها من جهة اخرى، ولكن هذا لا يعني خلو الرثاء من صور استعارية ذات معان عميقة وإيحاءات مؤثرة وجديدة، ومنها ما ظهر في التشخيص والتجسيم.

ج - الكناية: المراد بالكناية: ((ان يريد المتكلم اثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء الى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيؤمى به اليه، ويجعله دليلا عليه))^(٣٩٧)، وهي: ((ترك التصريح بذكر الشيء الى ذكر ما هو ملزومه لينتقل من المذكور الى المتروك))^(٣٩٨). ومن الصور الكنائية قول علي بن حماد العبدي:

آه واحسرتي لفاطمة الصغرى وقد ابرزت بذل السبائك
كفّها فوق رأسها من جوى الثكل وكفّ اخرى على الاحشاء

(٣٩٦) أدب الطف: ٣١٥/٢.

(٣٩٧) دلائل الاعجاز: ٥٧. ومن هنا تكون جمالية التلويع فهو الابلاغ لأنه يؤدي الى كلام غير مباشر يثير التأمل ويشرك المتلقي في انتاج معنى المعنى أو الدلالة السياقية بالايعاء وهذا هو مكنم الشعرية في النص.

(٣٩٨) مفتاح العلوم: ١٨٩.

فإذا ما رأت أباه صريعا فاحصا باليدين في الرمضاء
لم تُطق نهضةً إليه من الضعف فنادتُهُ في خفي النداء
يا أبي مَنْ ترى ليتمي وضعفي يا أبي أو لمحتني وبلائي^(٣٩٩)

فالشاعر في قوله: (فاحصا باليدين في الرمضاء) يتخطى التمثيل المباشر^(٤٠٠)، ويميل الى بيان المعنى البعيد وهو (الألم) على سبيل الإيحاء والاشارة، ولكنه يمتدُّ الى معنى أبعد من ذلك، فالصورة الكنائية تضع المعنى بصورة (المُحس)، فشدة الألم تظهر في حركة الفحص باليدين في الرمضاء، فالصورة تفيض بوفرة دلالية موحية وإن جاورت صورا غير موحية.

ويبدو ان التوصل الى المعنى الادبي غير المباشر أكثر تحريكا للنفس المتلقية، وأكثر استثارة منه وانفعالا به، فالشاعر لم يشر الى الصفة المباشرة بل عبّر عنها بطريقة غير مباشرة - موحية - فوصف بذلك (الألم)، ولعل معنى (الرمضاء) يدل على ان لالام حرارة وحرقة أشد من الرمضاء فكانه يُبرّد المه ذاك بفحصه بالرمضاء.

ومن تلك الصور قول الحسن بن علي بن الزبير المصري:

يا لهفتي لمصرّعين قبورهم في كربلاء حواصل العقبان
ولقد دنا بهم التقى من ربّهم ونأت رؤوسهم عن الأبدان^(٤٠١)

أمّا وأن تكون (القبور) (حواصل العقبان) ففي ذلك تصوير كنائي، ابتعد عن المباشرة في الوصف والاعبار، فقد اظهر الشاعر بطابع الكناية المعنى البعيد المراد من الصورة، فالاجساد لم توارَ التراب، وبقيت حتى اصبحت نهبا للطيور الكواسر، فأكلت لحومها غير مرّة، حتى انها لم تبقى من تلك الاجساد شيئا، فصارت حواصل العقبان قبور المصرّعين بكربلاء، وفي ذلك صورة كنائية بعيدة المرمى، قيمة المعنى؛ لأنها رمزّت الى ان هؤلاء المصرّعين لم تحوهم (قبور)، بل ظلوا بعلينهم محلّقين في السماء تحملهم حواصل العقبان، ثم كنى الشاعر عن الموت بـ(التقى)، فهو لا يرى لأولئك المصرّعين موتا، فلفظ (التقى) يبعد عن المتلقي شبح صورة الموت المفزعة التي يخشى الشاعر من التصريح بها، لأنها لا تناسب مقام الدنو والاقتراب من الجمال والكمال المطلق، وقد كان ثمن ذلك (الدنو) من الله عز وجل ان (نأت الرؤوس) عن الابدان وهي صورة كنائية أومئ بها الشاعر من بعيد الى (حزّ) الرؤوس المروّع، وبهذا يناسب الشاعر بين ذلك (الدنو)

(٣٩٩) أدب الطف: ١٨٩/٢؛ دائرة المعارف الحسينية، ديوان القرن الرابع: ٥٤/١.

(٤٠٠) ظ: الأسطورة والرمز دراسات نقدية، جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، (١٩٨٠م): ١٨٤.

(٤٠١) أدب الطف: ٧٢/٣؛ الشيعة في مصر: ٢٥١.

الى الله، و(ابتعاد) الرعوس عن الابدان بلغة رمزية شفافة، تنقلنا لادراك جديد، أو وعي باتجاه جديد^(٤٠٢)، إزاء أولئك المصرعين بكربلاد.

ويقول الصنوبري في نساء الحسين واعدائه:

تلك الصفايا من بنات المصطفى في ملك أو غاد بني أو غاد
قريحة أكبادها يملكها عصابة غليظة الأكباد
لذا غدت أيامنا مآتما وكُنْ كالأعراس والأعياد^(٤٠٣)

كنى الشاعر عن شدة حزن النساء بـ(قروح) الأكباد، وهذا نقل للحزن من المعنى الذهني المجرد، الى المحس المُدرك، بعد ان ظهر الحزن بصورة مجسّمة موحية، حققتها (الكنائية) في ايجاز العبارة، وتكثيف الدلالة، وبسط الصورة بوضوح، بعد ان تألفت الصورة من العلاقات بين الألفاظ لإظهار المعنى على وجه المبالغة عن طريق الاشارة والتلويح، وهي محاولة جمالية لاشباع حاجات مكبوتة تعتمل في نفس الشاعر، يحاول إظهارها عن طريق المدى البياني لعملية الابداع ذات الطابع الفني الشامل^(٤٠٤). وقد وازن الشاعر بين الصورة الكنائية الانفة، والصورة اللاحقة، فكنى عن اعداء الحسين بانهم عصابة(غليظة الاكباد)،وهي كناية اراد بها تصوير قسوة أولئك الاعداء؛لأن رقة الطبع من رقة القلب.وبهذا يجسّم الشاعر المعنى المجرد الى شيء غليظ سميك يناسب قسوة تلك العصابة.

ولما كان الشعراء لا يعبرون عن الحقائق كما هي، بل يعرضونها عرضا ايحائيا، فانها حينئذٍ ستؤثر فينا اكثر من الحقائق نفسها^(٤٠٥)، و((نشعر كأنها تنبع من داخلنا لا من داخل الشعراء))^(٤٠٦)، وهذا ما تتمكن الصورة الكنائية من تمكين معناه في نفس المتلقي، ويظهر ذلك في قول كشاجم وهو يرثي الحسين وآله:

(٤٠٢) ظ: الاسطورة والرمز: ٢٧.

(٤٠٣) أدب الطف: ٣١/٢-٣٢؛ دائرة المعارف الحسينية؛ ديوان القرن الرابع: ١٨٢/١.

(٤٠٤) ظ: قضايا الابداع الفني: ٧٨.

(٤٠٥) ظ: فصول في البلاغة العربية، د. محمد بركات حمدي ابو علي، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ط١، (١٩٨٣م): ٢٧٣.

(٤٠٦) فصول في البلاغة العربية: ٢٧٤.

فجائع لو درى الجنين بها لعاد مبيضةً مسائحه
يا بؤس دهر حين آل رسو ل الله تجتأحهم جوائحه
إذا تفكرت في مصابهم أثقّب زناد الهموم قاذحه
بعضهم قرّبت مصارعه وبعضهم بوعدت مطارحه
أظلم في كربلاء يومهم ثم تجلّى وهم ذبائحه^(٤٠٧)

فالشاعر في الكناية الاولى (في البيت الاول) يمكن المعنى في نفس المتلقي بعد ان جاء بالصورة في ضمن سياق اسلوب القسم، وجعلها جوابا لفعل الدراية، وهو بذلك يهيئ السبيل لاجراج الصورة من ذات النص، وهذا ما يتبينه القارئ في الكناية، فهي جزء من لغة النص، وبهذا ينجح الشاعر في توثيق علاقة الصورة ببناء لغة الرثاء، وعلى هذا تغدو الصورة محصلة ذلك (العلم) بر (الفجائع) فيقع جانب الاقتناع في الصورة التي كنى بها الشاعر عن هول فجائع يوم كيوم القيامة: (يَجْعَلُ الْوِلْدَانَ شِيبًا)^(٤٠٨)، وعلى أي حال فالصورة لا تستوقف المتلقي طويلا لاكتشاف المعنى المستور، ولعل ذلك ما يقلل من سر جمالها؛ لأنها لا تحتاج الى طول تأمل، وبذلك تعدم أو تقل لذة الاكتشاف عند القارئ أو السامع. ثم جاءت الكناية الثانية وهي قوله (أظلم في كربلاء يومهم..)، وهي أشدّ عمقا من الكناية الاولى، واوحى منها في نفس السامع، فالظلام دالة الليل، والضياء دالة النهار، الا ان الشاعر لم يرد هذا المعنى القريب، وان كان ظاهرا في الصورة، بل كنى عن (قتام الحرب) بر (الظلام)، فصار ظلما فنيا يراد به (القتل والموت)، وما يدل على هذا المعنى هو ان (التجلّي) - أي عودة النهار - يكشف عن ان الحسين وآله (ذبائح) ذلك اليوم المظلم، فالنهار مظلم أيضا ما دام يتجلّى عن ذبائحه، فهو أشدّ وطأة من الليل وأثقل حزنا، لأن الليل يقسو في الخفاء، والنهار متجبرٌ لا يستحي من كشف سطوته وظلمه، ولذا لا يقاس اليوم في الكناية بتعاقب حركتي الليل والنهار، بل بما استحر فيه من وقوع الموت، وهكذا ترسم الكناية صورة الليل والنهار بالمعنى البعيد، وهو معنى يومئ الى المخفي المستور من وراء الصورة الذي وافق به الشاعر غرضه في الرثاء فارتفع بالصورة عن مستوى الوقائع المادية الظاهرة الى مستوى الايحاء والايماء، فنأى عن الحقائق، وعبر عنها بلغة غير مباشرة، فجاءت الصورة ذات أبعاد نفسية وتأملية واسعة الدلالة والتأثير.

وقد يتبع الشاعر الكناية تلو الأخرى لانتاج صورة كنائية كلية موحدة تتلاقى فيها الايحاءات والاشارات لمعنى من المعاني الذي يريد الشاعر تمكينه في نفس المتلقي فيعمد الى خلق لوحة من الصور الكنائية، كما في قول عبد الله بن المعتز (ت ٢٩٦هـ):

(٤٠٧) ديوانه: ١١١؛ أدب الطف: ٤٠/٢.

(٤٠٨) سورة المزمّل: ١٧.

ولا عجبٌ غير قتل الحسينُ ظمآنٌ يُقْصَى عن المشربِ
 فيا أسدا ظلّ بين الكلابِ تَهْشُهُ دامي المخلَبِ
 لئن كان روعنا ففقدُهُ وفاجأ من حيث لم يُحسبِ
 وكم قد بكينا عليه دما بسمرٍ مثقَفَةِ الأكْعَبِ
 وبيض صوارمٍ مصقولةٍ متى يُمتَحَنُ وقعها تشربِ
 وكم من سوادٍ حَدَدْنَا بهِ وتطويلٍ شعرٍ على المنكَبِ
 ونوحٍ عليه لنا بالصهيل وصلَّصلةِ اللّجْمِ في منقَبِ^(٤٠٩)

فالصور الكنائية تتضافر لتقدم المعنى الكلي للصورة الجامعة في (الكناية) عن (الشار)، ويلاحظ ان الصور ترتقي بمعنى (البكاء) و(الحزن) الى معنى عميق، ذو دلالات ايحائية عالية المضمون، إذ يتسامى الشاعر في الصورة عن الشائع من الحزن، والمألوف من البكاء، ويتحول في صور الحزن والبكاء تلك الى صور كنائية عن تحصيل الشار وإعادة الحق مع طابع الحماسة والفروسية والشجاعة. وهكذا ترتبط الصور الكنائية منذ قول الشاعر (وكم قد بكينا عليه دما بسمر مثقفة الاكعب) ولآخر النص بشبكة من العلاقات البنائية التي يتطور فيها بناء وتأليف الصور بالكنائية، لتعميق المعاني، وزيادة الحس الفني والجمالي للمتلقي بها، ولاسيما ان الشاعر تمكن من تحويل ذلك (التعجب) في مطلع النص الى حالة ايجابية تعود على الرثاء بصور الاقدام لغرض القصاص. بما يعبر عن تعجب الشاعر تعبيراً فنياً.

وخلاصة القول هي أنّ الكناية في رثاء الإمام الحسين □ في العصر العباسي قد اسهمت في تكوين الصورة تكويناً فنياً يتسم بالجودة والاتقان مع مناسبة الغرض، والاحاطة باطراف وعناصر التأليف، مع ملاحظة انحسار الصور الكنائية ورودا اذا ما قورنت بالتشبيه أو الاستعارة، وأظن ان السبب وراء ذلك هو ان الصورة الكنائية لا تناسب رغبة الشاعر في تقريب المعاني للجمهور الذي قد لا تؤثر فيه بدلالاتها التي تحتاج الى طول تأمل وتفكر لاكتشاف المعنى الذي يقصد منها، وهذا لربما يؤثر على الشاعر سلباً في إثارة عاطفة المتلقي، فينأى الشاعر عن تأليف الصورة الكنائية، ويترك (التلويح) من أجل (التصريح).

٢- الصورة الحسية:

وهي الصورة التي تسهم في تأليفها الحواس الخمس من خلال عملية الادراك^(٤١٠)، فتعتمد

(٤٠٩) ديوان ابن المعتز، صنعة: أبي بكر محمد بن يحيى الصولي، دراسة وتحقيق: د. يونس احمد السامرائي، دار الحرية للطباعة، بغداد، (١٣٩٧ هـ / ١٩٧٧ م): ٤١٢/١؛ أدب الطف: ٣١٤/١.

(٤١٠) ((الادراك هو الاحساس بعد ترجمته الى معنى من المعاني، أو هو العملية العقلية التي تتم بها معرفتنا للعالم

الحواس الخمسة (البصر، والسمع، والشم، والذوق، واللمس) تجسيدا للتجربة الشعرية، فهي: ((رسم قوامه الكلمات وقد لامسته صفة حسية))^(٤١١).

ولا يراد هنا بالحسية اقضاء الخيال أو التقليل من شأنه، بل إنها تساعد الخيال في تكوين الصورة؛ لأن الحواس ((النافذة التي يستقبل بها الذهن رياح الحياة والتجربة))^(٤١٢). ولكل حاسة قيمتها في رسم الصورة.

وقد رتب البحث مبحث الدراسة على وفق قيمة كل حاسة وأثرها في تنويع الصورة الفنية، فجاءت على النحو الآتي:

أ - الصورة البصرية: ووردت كثيرا في رثاء الإمام الحسين □ ومنها ما يمكن أن نسميه بـ(الصورة اللونية)^(٤١٣)، ويظهر ذلك في قول الشريف المرتضى في الحسين وشهداء الطف:

أجل بأرض الطف عينك ما	بين أناس سُرِبلوا العيثرا
حكم فيهم بغي أعدائهم	عليهم الذؤبان والأنسرا
تخال من لألاء أنوارهم	ليل الفيافي لهم مقمرا
صرعى ولكن بعد أن صرّعوا	وقطروا كل فتى قطرا
لم يرتضوا دِرا ولم يلبسوا	في الحرب الا العلق الأحمر ^(٤١٤)

يقدم الشاعر في النص صورا كنائية^(٤١٥)، وأخرى تشبيهية^(٤١٦)، إلا أن الغالب على النص هو الصورة اللونية القائمة على (اللون الأحمر)؛ لأنه من ألصق الألوان بالحرب، وقد جمع الشاعر

الخارجي عن طريق التنبيهات الحسية)). بحث في علم النفس العام: ٥٥.

(٤١١) الصورة الشعرية، س.دي. لويس، ترجمة: د. أحمد نصيف الجنابي وآخرين، مراجعة: د. عناد غزوان، الجمهورية العراقية، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد للنشر، بغداد، (١٩٨٢م): ٢٢.

(٤١٢) مبادئ النقد الادبي: ١٧٢.

(٤١٣) تقسم الألوان على (أولية) و(ثانوية)، والألوان الأولية ستة ألوان (الأبيض والازرق والاخضر والاسود والاصفر)، أما الألوان الثانوية فهي اشتقاق عن الألوان الأولية، والثانوية أو الفرعية أكثر استعمالا من الأولية الأساسية في الصور البصرية اللونية لأنها تتيح للشاعر التصوير باللون بحرية أكبر ومجال أوسع. ظ: اللون في القرآن الكريم، دراسة لغوية نحوية دلالية، نضال حسن سلمان، رسالة دكتوراه، جامعة الكوفة - كلية القائد لتربية البنات، (١٤١٨ هـ/ ١٩٩٧م): ٣٦.

(٤١٤) ديوانه: ١٤/٢؛ أدب الطف: ٢٧٥/٢.

(٤١٥) وهي قوله (..سرِبلوا العيثرا)، وفيها كناية عن سلب الاعداء لهؤلاء الشهداء ثيابهم وقوله الآخر (..عليهم الذؤبان والأنسرا) وفيه كناية عن أنهم لم يدفنوا، فصاروا طعاما للذئاب والنسور.

(٤١٦) وهي قوله: (تخال من لألاء انوارهم..) وهو تشبيه بليغ شبه فيه الشهداء بالاقمار المنيرة.

بين لونين - ثانوي وصريح - في الصورة فقال: (.. العلق الأحمراً)^(٤١٧)، وإن ايراد اللون الثانوي الضمني يبعث الرائي على الشعور بالكثافة اللونية، ((والكثافة اللونية تفعل الحُسن؛ لأن الألوان والاضواء والاشكال والتخطيط وجميع المعاني المستحسنة التي تظهر في صور المبصرات ليس يدركها البصر الا من أجل الكثافة))^(٤١٨).

ومنظر الدم أو العلق منظر مألوف في الحروب لما يشيع فيها من إراقة الدماء والتضرّج بها حتى قيل ((موت أحمر))^(٤١٩)، الا أن غير المألوف هو أن يتحول (العلق) في الصورة الى درع متين.. وهنا يكمن عمق الصورة في التعبير عن المعنى، إذ ارتقت بالواقع المروّع الى خيال شعري مطبوع بطابع الحماسة والاقدام والاباء. فلم يعد اللون الاحمر يصور الواقع، بل يصوّر الحماسة العالية، والايقاعية الانفعالية لشهداء الطف في ساحة الحرب، فاللون في الصورة لون حماسة وفخر وإن ورد في ضمن سياق الرثاء.

ويقول المرتضى في مرثية أخرى متوعدا بني أمية:

ولا بدّ من يوم به الجو أغبرٌ	وفيه الثرى من كثرة القتل احمرٌ
وأنتم بمجتاز السيول كأنكم	هشيمٌ بأيدي العاصفات مُطَيّرٌ
فتهبط منكم رؤسٌ كنّ في الذُّرا	ويخبو لكم ذاك اللهيبُ المُسرّعُ
ويثارُ منكم ثائرٌ طال مَطلُهُ	وقد تُظفرُ الأيام منّ ليسَ يظفرُ ^(٤٢٠)

فالشاعر ينطلق من الصورة البصرية - اللونية - لرسم ملامح يوم الثأر، لأن اللون أول ما يجذب البصر ويستميله، فالיום في الصورة يوم فني بلونين فالجو (اغبر)، وهو لون ثانوي، دلّ في مقتضى الصورة البصرية على الابيض الضارب الى الصفرة، وهو نتاج حركة التراب بالاقدام وحوافر الخيل واختلاط ذلك كله بالهواء، حتى يتصاعد الى السماء فيرى الجو حينها أغبر، فالصورة اللونية ذات أبعاد نفسية وإحياءات كنائية عن هول يوم الوعيد، فلا يخلو لون الغبرة من إحياء الكرب والموت^(٤٢١). اما الثرى فهو (أحمر)، وفيه كناية عن كثرة إراقة الدماء حتى يتحول

(٤١٧) العلق هو: ((.. الدم ما كان، وقيل هو الدم الجامد الغليظ، وقيل الجامد قبل أن يببس، وقيل هو ما اشتدت حرته، والقطعة منه علقه..)). لسان العرب: ١٠/٢٦٧. ظ: الصحاح: ٤/٥٢٩.

(٤١٨) المناظر، للحسن بن الهيثم (ت ٤٣٠ هـ)، تحقيق ومراجعة على الترجمة اللاتينية: عبد الحميد ضبرة، الكويت، (١٩٨٣ م): ٣١١.

(٤١٩) كتاب فقه اللغة وسر العربية: ٧٥.

(٤٢٠) ديوانه: ٧٧-٧٨؛ أدب الطف: ٢٧٨/٢.

(٤٢١) ظ: أساس البلاغة، الزمخشري، جار الله أبو القاسم (٤٦٧-٥٣٨ هـ)، دار صادر، بيروت، (١٩٧٩ م):

ذلك الثرى الى قطعة (حمراء). وفي ذلك احياء بالقسوة والغضب لأن اللون الاحمر أكثر الألوان (حرارة) لارتباطه بالنار المشتعلة والدم^(٤٢٢).

ويستلهم السيد الحميري ما ورد من روايات عن أئمة أهل البيت □ في بكاء السماء على الحسين □^(٤٢٣)، فيقول:

بكت الارضُ ففدَهُ وبكتُهُ باحمرارٍ لهُ نواحي السماء
بكتا ففدَهُ أربعين صباحا كلَّ يومٍ عند الضحى والمساء^(٤٢٤)

في الصورة بكاء متخيل، إنه بكاء (لوني)، وبهذا يحمل دلالتين، فالبكاء للحنن، و(الاحمرار) للانفعال والغضب واشتعال الوجدان، ولما كانت لفظة السماء ((تذكر بالزرقة في حالة صفائها خاصة أو في حالة الصحو))^(٤٢٥). فقد ظهر في الصورة (التضاد اللوني) الجامع بين كتلتين لونيتين مختلفتين، فالسماوات ذات اللون البارد تبكي بحرارة وغضب، وهي صورة لا تدع للواقع المؤلف مكانا في تأليفها البتة.

ومن استعمال الألوان الأولية في الصورة البصرية قول الشريف المرتضى مخاطبا يوم عاشوراء:

يا يوم عاشوراء كم طأطأت من بصر بعد السموّ وكم أذلت من جيد
يا يوم عاشوراء كم أطردت لي املا قد كان قبلك عندي غير مطرود
أنت المرثق عيشي بعد صفوته ومولج البيض من شيبتي على السود^(٤٢٦)

يلاحظ صياغة الصورة البصرية اللونية بعد تكرار اسلوب الاستفهام، فكانت الصورة في محل الاجابة عن ذلك الاستفهام، أي أنها تمثل كشفا عن ماهية ذلك اليوم وحقيقته من الناحية الفنية، فالصورة اللونية مؤلفة من البياض والسواد، فهي صورة (الولوج) التي نرى فيها (التدرج اللوني)^(٤٢٧) فالتدرج اللوني يكشف عن المتغيرات السايكلوجية عند الشاعر^(٤٢٨)، واللون في

(٤٢٢) ظ: اللون النظرية والتطبيق، د. شامل عبد الأمير كبة، مطبعة الأديب البغدادية، (١٩٩٢م): ١٠٤.

(٤٢٣) جاء في مناقب آل أبي طالب: ٥٤/٤ بسنده عن الصادق □ انه قال: ((بكت السماء على يحيى بن زكريا وعلى الحسين بن علي أربعين صباحا ولم تبك الا عليهما، قيل له فما بكأوها؟ قال كانت الشمس تطلع حمراء وتغيب حمراء)).

(٤٢٤) ديوانه: ٦١؛ دائرة المعارف الحسينية، ديوان القرن الثاني: ٣١.

(٤٢٥) اللون في القرآن الكريم: ١٥١.

(٤٢٦) ديوانه: ٤٠٠/١؛ أدب الطف: ٢٧٨-٢٧٩.

(٤٢٧) التدرج اللوني هو احساس لوني يمكننا أن نصف به اجزاء من الموشور اللوني. ظ: التخطيط والألوان، حيدر كاظم، (بلا دار نشر)، (١٩٨٠م): ٢٣٩.

الصورة يعادل صفاء العيش وكدرته لدى الشاعر.

وإذا كانت الحال الثانية حالا داخلية شعورية، كانت الاولى خارجية مشاهدة بالبصر، وهذا يعني أن انفعال الشاعر الشديد بيوم عاشوراء قد اثر فيه تأثيرا يجعل الولدان شيبا، وهكذا ينتقل الحزن من مجرد عاطفة غامضة جامحة، الى صورة بصرية لونية، يتحول فيها اللون الى رمز لغوي حر، يفتح أمام المتلقي مجالا فسيحا للتأمل في عمق الدلالة والإصابة في المعنى. ويظهر اللون الاخضر صريحا بارزا في قول الشريف المرتضى وهو يصور دار الحسين وآل الرسول □:

بالدار ظلما غير سُكَّانِها	وقد قرى مَنْ لَمْ يَكُنْ يَقْرِي
والسرحُ يرعى في حميم الحمى	ما شاء من أوراقه الخضر
وقد خبا لي الجمرُ في طيّه	لوامعٌ يَنْذُرْنَ بِالْجَمْرِ
لا تبك إن كنت بكيت الهدى	الا على قاصمة الظهر
وأبك حسيناً والألى صرّعوا	أمامه سطرّاً الى سطرٍّ (٤٢٩)

إذ يمثل اللون الاخضر في الصورة البصرية خصوبة الأرض من الخارج (٤٣٠)، مع انها مجدية من الداخل، فهي مُخضرة الأوراق، مجدية الأهل، وهو تضاد رمزي جمع الشاعر فيه بين عالمين مختلفين عبر خياله الخصب، فأسبغ عن اللون نفحات عاطفية، وابعادا تأملية بعيدة الغور، عميقة المعنى. ولم تقتصر الصورة اللونية على استعمال الالوان الاولى، بل استعمل الشعراء الألوان الثانوية، ومن ذلك لفظ (الدم) و(الشفق) (٤٣١)، فهما يتضمنان الدلالة على (اللون الاحمر)، وقد جمعهما ابو العلاء المعري في قوله:

وعلى الدهر من دماء الشهيد	من عليٍّ ونجله شاهدان
فهُما في أوائل الليل فجرا	ن وفي أخرياتهِ شفقان (٤٣٢)

إذ لوّن الشاعر (الدهر) بـ(دم الشهيد) وفي ذلك احياء بالبروز والخلود، ثم لوّن الليل بلونين

(٤٢٨) ظ: التخطيط والالوان: ٢٧٩.

(٤٢٩) ديوانه: ١٢٧/٣؛ أدب الطف: ٢٨٧/٢.

(٤٣٠) يرمز اللون الاخضر الى الطبيعة والخصوبة والأمل والتفاؤل والسيادة. ظ: نظرية اللون، يحيى صموده، (بلا دار نشر)، (١٩٨١م): ١٣٧، أصول الرسم والتلوين، عبد كيوان، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، ط١، (١٩٨٥م): ٦٩.

(٤٣١) ويعني: الحمرة من غروب الشمس الى وقت العشاء الآخرة. ظ: لسان العرب: ١٥٥/٧.

(٤٣٢) ديوانه: ١٣٤؛ ظ: مشاهير شعراء الشيعة، عبد الحسين الشبستري، المكتبة الأدبية المختصة، قم، ط١، (١٤٢١هـ): ٩٥/١.

متعاقبين، هما (الابيض/ الفجر) و(الاحمر/ الشفق) كما في المخطط الآتي:

أوله فجر → ليل ← آخره شفق

بياض (الفجر) → سواد (الليل) ← أحمرار (الشفق)

فالشاعر يحدث مفاجأة في الدلالة في سياق الاشياء الغريبة عليها؛ لأن الصورة تظهر على هذا الشكل: فجر ← ليل ← أحمر، وهذا تصوير غريب، شع فيه اللون الاحمر على الصورة وترك احياء النفسي عليها بما يدل على الشهادة والبروز؛ لأن اللون الاحمر هو اللون البارز في السياق في البيت الاول (...دماء الشهداء..)، والبيت الثاني في (.. شفقان).

ويقول الشريف المرتضى راثيا الحسين □:

وَلَقَدْ كَانَ طَوِيلَ الْبَاعِ	طَعَانًا ضَارِبًا رُوبًا
بِالضُّبَا ثُمَّ الْقَنَا	يَفْرِي وَرِيدًا وَتَرِيبًا
لَا يُرَى وَالْحَرْبُ تُغْلَى	قَدْرُهَا مِنْهَا هَيُوبًا
فَجَرَى مَنَّا وَمِنْهُمْ	عِنْدُ الطَّعْنِ صَبِيحًا
وَصَلَيْنَا مِنْ حَرِيقِ	الطَّعْنِ وَالضَّرْبِ لَهِيًا ^(٤٣٣)

فالنص يزخر بايقاعية الحرب وحماسة القتال، ويعتمد الشاعر (التصوير الكنائي) ليناسب عمق شخصية المرثي في صفاتها وخصالها، فهو (طويل الباع) ولا يهاب الحرب حين (يغلي) قدرها، ثم تتصاعد وتيرة التصوير، فيناسب الشاعر بين المعركة المتخيلة والصورة البصرية التي يريد تأليفها، فيأتي بمفردة (العندم)^(٤٣٤) في صورة ينسكب فيها الدم انسكابا، ويصب صبا، فهي صورة التدفق اللوني الاحمر التي تجذب البصر من زاوية اللون المكثف، وزاوية حركة الصب، فربط الشاعر (الصورة) بصورة النص الأخرى، فمثلت الصورة اللونية ذروة ذلك المدى البياني لتصوير المعركة التي أتمها الشاعر بصورة كنائية في قوله (..حريق الطعن والضرب..) ليبقي المتلقي في أجواء صورة المعركة المتفردة المتخيلة، إذ يلاحظ تتابع الصور المكوّنة لمشهد الحرب وتتصاعد مستوى الانفعال والحركة فيها.

ويقول المرتضى في مرثية أخرى:

(٤٣٣) ديوانه: ٦٠-٥٩/١؛ ادب الطف: ٢٦١-٢٦٢.

(٤٣٤) وهو من الفاظ الدم ((ودم الاخوين العندم)). مختار الصحاح: ٢١١..

عُج بأرض الطف عيسك وأعقلهن فيها ولا تجزهن دارا
فأنا بالطفوف قتلى ولا ذنب سوى البغي من عدى واسارى
لم يذوقوا الردى جزافا ولكن بعد أن أكرهوا القتا والشفارا
واطاروا فراش كل رعوس وماروا ذاك النجيع الممارا^(٤٣٥)

فالنجيع من الفاظ (الدم) أيضا، وهو يتضمن الدلالة على اللون الاحمر المائل الى السواد^(٤٣٦)، وبهذا يناسب الشاعر بين (ايحاء اللون) والسياق، فجاء اللون في الصورة البصرية ليحكي عن كثرة الاراقة والسفك حتى ضرب الى السواد من اجتماعه، أو أنه دلّ على سوداوية المماراة التي امتزجت بلون الدم الاحمر، إذ حمل الخيال الشاعر على تصور الخطيئة في دم الاعداء باللون الاسود^(٤٣٧) الذي جرى مع اللون الاحمر بعد أن امتزج به في جوف اولئك القوم فكانا لونا واحدا. والمهم أن الصورة البصرية في النص تقوم على اللون وتعتمده مع حركة طيران فراش الرعوس.

وتأتي مفردة (الغرة) في الصورة البصرية وهي تتضمن الدلالة على اللون الابيض، ومن ذلك قول ابي اسحاق الزاهي:

ورأس الحسين أمام الرفاق كغرة صُبح إذا أسفرت^(٤٣٨)

فالشاعر ينتقل بصورة الواقع المفزع الصاخب الى صورة بيضاء صافية ساكنة، إنها صورة الصبح المنسلخ من أكف الظلمات، وحينئذ يصبح (البياض) في (الغرة) مظهرا للخلاص والافلات من قيود الظلم والظلمات، وبهذا يعود الحسين رمزا للتحرر وال خلاص الانساني. ووردت مفردة (القتام) في الصورة البصرية لونا ثانويا^(٤٣٩)، وهو من لواحق السواد^(٤٤٠)، واذا وصف به السواد نفسه دل على الاشباع والتوكيد، فيقال أسود قاتم. وفي ذكر القتام يقول ابن دريد واصفا حال السماء بعد قتل الحسين □:

(٤٣٥) ديوانه: ١٩/٢؛ أدب الطف: ٢٨١/٢.

(٤٣٦) النجيع من الدم ما كان يضرب الى السواد، وقيل: هو دم الجوف خاصة. ظ: مختار الصحاح: ٦٤٧.

(٤٣٧) الخطيئة من الدلالات التي يحملها اللون الاسود. ظ: الألوان وتأثيرها في النفس، محمود شكر محمود الجبوري، مطبعة اوفسيت، بغداد، ط ١، (١٩٧٨م): ٣٠-٣١.

(٤٣٨) الغدير: ٥٤٣/٣؛ أدب الطف: ٥١/٢.

(٤٣٩) والقتمة سواد فيه غبرة وحمرة. لسان العرب: ٣٧/١١.

(٤٤٠) ظ: كتاب فقه اللغة وسر العربية: ٧٤.

وَتَرَوْا النَّبِيَّ بِهِ وَقَدْ وَتَرَوْا الرُّوحَ الْأَمِينَ غَدَاةً يَشْهَدُهُ
فَبَكَاهُ قَبْرُ الْمُصْطَفَى جَزَعَا وَبَكَاهُ مِنْبَرُهُ وَمَسْجَدُهُ
وَتَسْرَبِلَتْ أَفْقُ السَّمَاءِ لَهُ قَتْمًا يَخَالِطُهُ تَوَرَّدُهُ
وَتَبَجَّسَتْ صُفْمُ الصَّخُورِ دَمَا لَمَّا عَلَاهُ دَمٌ يُجَسِّدُهُ^(٤٤١)

يشخص الشاعر (السماء) بذلك القتام، فيجعله لباسا لها، وهو من التجسيم، فلم يكن القتام على هيأته المعروفة (دخانا اسود) بل هو (قميص اسود)، فخيال الشاعر يُبدل زرقة السماء الباردة بلون الحزن (الاسود) الذي تمثل بذلك القتام المتراكب من غبار المعركة المتخيلة عند الشاعر في الصورة ونلاحظ استعمال الشاعر للضمانر في تركيب الصورة وهو ما جاء في قوله (له) و(تورده) فالضمير الاول دالٌّ على غضب السماء له - أي لمأساة الحسين - أما تورّد الحسين فمعناه أن الإمام كان كالوردة النضرة حينما غضبت السماء، وإن اشعاعات هذه الوردة خالطت قتم الغضب، فهناك عاطفتان، غضب منصب على اعداء المرثي، وتورّد المرثي ابتهاجا بالشهادة. بمعنى أن اللونين يرمزان الى موقف معين، فالاول يرمز الى الحزن والغضب والشؤم، والثاني يرمز الى السعادة والرضا والسرور.

ومن الالوان الثانوية الدالة على السواد في الصورة اللونية البصرية، (الادهم والاسحم)^(٤٤٢)، وقد استعملهما الشريف المرتضى وهو يرثي الإمام الحسين وشهداء الطف:

وَمُسْتَزَلٌّ بِالْقَتَا عَنْ قَرَا عَبَلُ الشَّوَى أَوْ عَنْ مِطَا أَذْهَمَ
لَوْ لَمْ يَكِيدُوهُمْ بِهَا كِيدَةً لَا نَقْلَبُوا بِالْخَزِي وَالْمَرْغَمَ
فَاقْتَضَبَتْ بِالْبَيْضِ أَرْوَاحُهُمْ فِي ظِلِّ ذَاكَ الْعَارِضِ الْأَسْحَمِ^(٤٤٣)

يرسم الشاعر الصورة البصرية، فاللون الاسود - المتخيل - يجول في نهار يوم عاشوراء، وعليه فرسان الطف، والفرس رشيق، سريع الحركة، وبهذا يرى الناظر لوحة فنية تتضارب فيها الالوان وتتضاد في ايقاعية الحرب، وهذا منظر لافت للانتباه، وداع الى التأمل، لاسيما وأن الصورة ذات طابع حركي متلاحق. ويوازن الشاعر بين هذه الصورة البصرية اللونية، والصورة التي تليها، فيجمع بين المتضادين، (السيوف البيض) و(الغبار الاسود) فتظهر جمالية الصورة، ودلالات الشدة والهول فيها في حركة السيوف البيض وهي تشقُّ الغبار الاسود. وقد يشترك اللون بالضوء في تكوين الصورة البصرية؛ لأن اللون والضوء من أظهر المدركات البصرية، يقول ابو

(٤٤١) أدب الطف: ١٤/٢؛ دائرة المعارف الحسينية، ديوان القرن الرابع: ١٥٧/١.

(٤٤٢) الأدهم: الفرس إذا كان اسود، والاسحم: ما فاق الاسود سوادا في ترتيبه وقياسه. ظ: كتاب فقه اللغة وسر العربية: ٧٠-٧٣.

(٤٤٣) ديوانه: ٣٦٦/٣؛ أدب الطف: ٢٧٠/٢.

فراس الحمداني في يوم عاشوراء:

يوم عليه تغيّرت شمس الضحى وبكت دما مما رأتها سماه
لا عُذِرَ فيه لمهجة لم تنفطر أو ذي بكاء لم تفض عيناه^(٤٤٤)

أراد الشاعر بشمس الضحى صفاء الضوء الابيض في ذروة شروقه، الذي تغيّر في ساعة واحدة، واضطرب حاله، وأختلف لونه في ذروة توهجه، انه الانكسار اللوني الذي أصاب (الشمس) على إثر ذلك الانكسار العاطفي والوجداني حزنا على الحسين □، ومثلها السماء التي بكت دما، وبذلك يتبدل اللون الازرق الرامز للبرودة والعمق^(٤٤٥)، الى اللون الاحمر الرامز للحرارة والغضب، أي أن الصورة البصرية تجمع بين المتضادين (البارد والحار)^(٤٤٦).

وإذا أراد الشاعر السمو بالمرثي، والارتقاء بصورته حتى بعد الموت والنذب في القفار، صنع صورة بصرية بالارتكاز على الضوء، ويظهر ذلك في قول الشريف المرتضى في الحسين وشهداء الطف:

كان أوجههم بيضا ملأنة كواكب في عراص القفرة السود
لم يطعموا الموت إلا بعد أن حطموا بالضرب والطعن أعناق الصناديد^(٤٤٧)

يقدم الشاعر صورة بصرية تشع بالاضواء والاشراقات الروحية المعبرة عن سمو المنزلة، وصفاء الذات، وحسن المنظر والمنقلب، وجمال الوجوه كرمز للنقاء والطهارة، وبذلك يسمو المرثي بعد الموت ويظل وهجا براقا خالدا. ويجمع الشريف الرضي بين (النار) و(النور) في صورة تشبيهية بصرية، مصورا حركة ضرب السيوف لجسد الإمام الحسين □، فيقول:

وخر للموت لا كف ثقلبه إلا بوطى من الجرد المحاضير
ظمان سلى نجيع الطعن غلته عن بارد من عباب الماء مقرر
كان بيض المواضي وهي تنهبه نار تحكم في جسم من النور^(٤٤٨)

إذ يؤلف الشاعر الصورة الضوئية على وفق رؤية فلسفية متخيلة؛ لأن النور في مقابل النار يأخذ ((...صفة النور البارد، وهي الحياة القائمة على الماء، إذ أن ما هو النور ظاهريا

(٤٤٤) ديوانه: ٣٤٧.

(٤٤٥) ظ: الألوان نظريا وعمليا، إبراهيم دملخي، حلب، ط١، (١٩٨٣م): ١٠١.

(٤٤٦) يعرف ابن منظور الضد بانه: ((كل شيء ضاد شينا ليغلبه، والسواد ضد البياض والموت ضد الحياة والليل ضد النهار إذا جاء هذا ذهب ذلك)). لسان العرب: ٣٤/٨.

(٤٤٧) ديوانه: ٤٠١/١؛ أدب الطف: ٢٧٩/٢.

(٤٤٨) ديوانه: ٣٧٦/١؛ أدب الطف: ٢١٢/٢.

هو البرودة باطنياً.. فالنور مرتبط بالعقل والنضارة والبرودة بالوجود المحض^(٤٤٩). وعلى هذا تكون النار في الصورة الضوئية كالنار القرآنية، ((فالنار القرآنية هي العنصر المكوّن للعالم السفلي الجهنمي - المناقض للعالم السماوي))^(٤٥٠). وعندئذ تدل الصورة على التهام النار بألوانها وطبيعتها الحارة الجهنمية للجسد النوراني السماوي البارد المناقض للنار^(٤٥١)، وبهذا توحى الصورة بتدمير الوجود والخير والقيم والمبادئ ونظام الأشياء واستقرارها وتطورها نحو الكمال.

وقد تجمع الصورة الضوئية بين النار والنور، ولكن لا على أساس التناقض؛ لأن النار في هذه الصورة ليست جهنمية، أو نار عذاب، بل هي نار الأنس والهدى^(٤٥٢)، كما في قول أبي اسحاق الزاهي راثيا الحسين وآله:

إبكي يا عين إبكي آل رسول الله حتى تُخد منك الخدودُ

.....

وهم في الكتاب زيتونة النور وفيها لكل نار وقود^(٤٥٣)

فالشاعر يستمد الصورة الضوئية من القرآن الكريم^(٤٥٤)، وهي صورة نورانية تبعث في النفس انوار الانس والهدى، وإنما قصد الشاعر لمثل هذه الصورة لأنه في إزاء تابين الإمام الحسين □ بذكر مقامه ورفيع درجته، وهكذا يكون النور رمزا للايجاد والفيض والاشراق، وتكون النار قبس الهدى والأنس المشتعل بزيت النور، والمهم أن الشاعر يقدم الصورة الضوئية جامعا بين النار والنور وقد اقام بين (المرثي) والصورة علاقة وثيقة استند فيها الى النص القرآني، وبذلك

(٤٤٩) النار والنور في الفكر العالمي، د. بولس طوق، مؤسسة انطوان عاصي للإعلام والتوزيع، دار بشاريا للطباعة والنشر والإعلام، ط ١، (١٩٨٥م): ١٩٥-١٩٦.

(٤٥٠) م.ن: ١٩١-١٩٢.

(٤٥١) نجد مثل هذه الرؤية في قوله تعالى: (أَوَلَيْكَ يَدْعُونَ إِلَى النَّارِ وَاللَّهُ يَدْعُو إِلَى الْجَنَّةِ وَالْمَغْفِرَةِ بِإِذْنِهِ). سورة البقرة: ٢٢١. وبنفس المعنى يقول ابن التعاويذي:

وجوه النار مظلمة أكبّت على الوجه الهلالي الرضيّ

ديوانه: ٤٥٨.

(٤٥٢) كما في قوله تعالى: (إِذْ قَالَ مُوسَى لِأَهْلِهِ إِنِّي آنَسْتُ نَارًا...). النمل: ٧. وقوله عز وجل: (فَلَمَّا جَاءَهَا نُودِيَ أَنْ بُورِكَ مَنْ فِي النَّارِ وَمَنْ حَوْلَهَا...)، النمل ٢٧.

(٤٥٣) الغدير: ٥٤٣/٣؛ أدب الطف: ٥٢/٢.

(٤٥٤) وذلك في قوله تعالى: (اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مِثْلُ نُورِهِ كَمِثْقَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ). النور: ٣٥.

يكون للضوء في الصورة إحياءات جمالية تمد الصورة بأشعاعات قدسية وأبعاد غيبية عميقة المعنى.

وثمة صور بصرية تسهم في إنتاجها وإدراكها (الحركة) التي تظهر بارزة عندما تُنسج من تجاور الطباق كما في قول دعل الخزاعي يحكي خطابا للسيدة زينب □ مع جدها النبي محمد □:

يَا جَدَّ قَدْ أَمْسَيْتُ مِمَّا نَالَنِي وَلَمَّا أَعَانِيهِ أَقُومُ وَأَقْعُدُ

....

يَا جَدَّ ذَا صَدْرُ الْحَسِينِ مَرْضَضٌ وَالْخَيْلُ تَنْزِلُ مِنْ عَلَيْهِ وَتَصْعَدُ^(٤٥٥)

فالحركة في الصورة تتخذ شكل (القيام والقعود) و(النزول والصعود)، ومن هنا تتبين ملكة الشاعر في التصوير؛ لأن الحركة في الصورة تلتقط أوضاع متلاحقة للموصوف في الزمن، و((إن مما يزداد به التشبيه دقةً وسحرا إن يجيء في الهيئات التي تقع فيها الحركات))^(٤٥٦)، وبهذا تكون الحركة في الصورة مدركا بصريا، مع أن الحركة في نفسها تحمل دلالات ومعاني وإحياءات مختلفة يرتسم بها في النهاية المكان والزمان والفعل بوقت واحد وصورة واحدة.

ويقول منصور النمري:

أَلَمْ يَبْلُغْكَ وَالْأَنْبَاءُ تُنْمَى مِصَالُ الدَّهْرِ فِي وَلَدِ الْبَتُولِ
بِتَرْبَةٍ كَرِبْلَاءَ لَهُمْ دِيَارٌ نِيَامُ الْأَهْلِ دَارِسَةَ الطَّلُولِ
فَأَوْصَالَ الْحَسِينِ بِبَطْنِ قَاعٍ مَلَاعِبُ الدُّبُورِ وَلِلْقَبُولِ^(٤٥٧)

جعل الشاعر من أوصال الإمام مادة للتصوير، فالصورة تستوحي حركة الأوصال بفعل حركة (الدبور والقبول)، وهي حركة الرياح التي تنتقل بتلك الأوصال على غير هدى، ولذا سماها الشاعر باللعب^(٤٥٨).

وإذا بكى الشاعر مرثيه فان له في بكائه صورة من نوع خاص وهي كما يقول مهيار الديلمي مخاطبا الحسين □:

(٤٥٥) ديوانه، تحقيق الالمي: ٩٥؛ أدب الطف: ٣٠٧/١.

(٤٥٦) اسرار البلاغة: ١٦٤.

(٤٥٧) ديوانه: ١٢٨؛ أدب الطف: ٢١٠/١.

(٤٥٨) نجد مثل هذه الصورة عند العبيدي في قوله:

وظَلَّ السَّبْطُ شَلَوْا فِي الْفِيَا فِي تُقَلِّبُهُ الشَّمَائِلُ وَالْجَنُوبُ

أدب الطف: ١٦٩/٢؛ دائرة المعارف الحسينية، ديوان القرن الرابع: ٨٠/١.

لهفَ نفسي يا آل (طه) عَلَيْكُمْ لهفةً كَسْبُهَا جَوَى وَخَبَالُ
وقليلٌ لكم ضلوعي تهتـ زُم مع الوجدِ أو دموعي تُذالُ^(٤٥٩)

فالحزن - وهو من المعاني المجردة - يتحول إلى حركة ظاهرة مدركة بالبصر، وهي صورة (اهتزاز) الضلوع، فالاهتزاز يسبغ على الصورة سمةً حركية تبعث فيها النشاط والحيوية وكأن المتلقي يرى هذه الحركة المتوالية التي توحىها لفظة (تهتز) في تشديد حرف الصفيـر (الزاي)، وتكرار حرف (التاء).

ونخلص مما تقدم أن الصورة البصرية هي الأوفر استعمالاً عند الشعراء في رثاء الإمام الحسين □؛ لأن حاسة البصر هي أكثر احتكاكاً بالعالم الحسي المدرك، وقد تنوعت هذه الصورة باعتمادها على اللون والضوء تارة، والحركة تارة أخرى، ويلاحظ قدرة الشعراء على إقامة التناسب بين هذا الضرب من الصور، والغرض بمختلف الدلالات والايحاءات الصورية، لاسيما في الصورة اللونية.

ب - الصورة السمعية: ويراد بها الصورة التي ((تقوم على توظيف ما يتعلق بحاسة السمع ورسم الصورة عن طريق اصوات الألفاظ ووقعها في الاداء الشعري واستيعابها من خلال هذه الحاسة مفردة أو بمشاركة الحواس الأخرى))^(٤٦٠).

ومن هذه الصورة قول الإمام الشافعي:

تأوّه قلبي والفؤاد كئيبُ وأرقَ نومي فالسهادُ عجيبُ

....

فلسيفِ إحوالٍ وللمرح رنةٌ وللخيل من بعد الصهيل نحيبُ^(٤٦١)

إذ ادرك الشاعر ما توحىه حروف المد في الصورة السمعية، فكرر ذلك في الالفاظ (الفؤاد، كئيب، السهاد، عجيب، الصهيل)، فتكرار حرفي (الألف والياء) في أكثر من لفظ، يعمق المعنى الذي غرسه الشاعر في نفس المتلقي، فضلاً عن دلالة (العويل والرنين والنحيب)^(٤٦٢) المشيرة الى صور ذهنية مفعمة بالصوت، فهي الفاظ تسهم في تكوين الصورة السمعية؛ لأنها متعلقة بحاسة السمع ورسم الصورة. وقد يكون الصوت ذا وقع عالٍ على الاسماع والاحشاء، ويظهر ذلك في

(٤٥٩) ديوانه: ٨٧/٣؛ أدب الطف: ٢٣٩/٢.

(٤٦٠) الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الاسلام: ٢٨.

(٤٦١) مقتل الإمام الحسين □، للخوارزمي: ١٢٦/٢، مناقب آل ابي طالب: ١٢٤/٤؛ أدب الطف: ٢١٤/١.

(٤٦٢) العويل: هو الصياح مع البكاء، والرنين الصياح صياح المكروب، والنحيب البكاء بصوت. ظ: كتاب فقه اللغة وسر العربية: ١٠١، ٢٠٧.

قول الصنوبري وهو يرثي الحسين □ :

طَيَّرَ النَّارَ فِي الْحِشَا طَائِرٌ ظُلَّ يَصْدَحُ
نَاحَ شَجْوًا وَمَا دَرَى أَنَّنِي مِنْهُ أَنُوحُ^(٤٦٣)

يلتفتُ الصوتُ في الصورة السمعية من الأعلى نزولاً على الاسماع، إنه صوت الطائر الصادح النائح، وهذا ما يوحي بالوقع العالي المرتفع للصوت، ونلاحظ استعمال الشاعر للحروف الانفجارية وحروف المد في (طائر) إذ كان (الطاء) حرفاً انفجارياً امتزج مع حرف المد (الألف) مما زاد من الاحساس بالصوت وصورته، ثم نجد اشتراك المفردات الأخرى (يصدح، ناح، أنوح) في تكوين الصورة السمعية بما تضمنت هذه المفردات من دلالات على الصوت المرتفع، وبما ضمت مفردة (يصدح) حرف الصفيير (الصاد) الذي يعمق الصورة لدى المتلقي. ويأخذ الشاعر مكانه من الصورة السمعية فيؤلفها من زفراته، ويظهر ذلك في قول الشريف المرتضى:

فَاسْمَعْ زَفِيرِي عِنْدَ ذِكْرِ الْأَلَى بِالْطَفِّ بَيْنَ الذَّنْبِ وَالْقَشْعَمِ
طَرَحِي فِيمَا مَقَعَصٌ بِالْقَتَا أَوْ سَائِلُ النَّفْسِ عَلَى مِخْذَمِ
نَشْرٌ كَدَرٌ بِدَدٍ مُهْمَلٍ لَغْفَلَةٍ السَّلَكِ فَلَمْ يُنْظَمْ^(٤٦٤)

والزفير في حقيقته أصوات متعددة يقوم بعضها على بعض، فهو مستويات صوتية تبدأ بالرنين ثم الحنين، ثم الخنين، فإذا أزر فهو الزفير^(٤٦٥)، فهو إذاً صوت ظاهر مميز، اشتراك في تأليف الصورة السمعية، فضلاً عن اشتراك بعض الأصوات في تقوية معنى الصورة، وذلك ما برز في صوت (السين) في الفعل (فاسمع) و(الزاي) وحرف المد (الياء) في (زفير). ويكتف الشاعر من حروف المد والجناس لإقامة صورة صوتية تناسب الصورة السمعية وتتناغم معها في التكوين والتأليف، وذلك ما يظهر في قول علي بن حماد العبدي:

وَسَارُوا بِالسَّبَاءِ إِلَى يَزِيدٍ لِأَرْضِ الشَّامِ تَحْمَلُهُنَّ نَيْبُ
فَكَمْ مِنْ نَادِبَاتٍ يَا أَبَانَا وَكَمْ مِنْ صَائِحَاتٍ يَا غَرِيبُ^(٤٦٦)

نلاحظ استعمال الشاعر لمفردات (الندب والصياح)، واستعماله أسلوب النداء بـ(يا) وهي التي تفيد المد في النداء، وكذلك الجناس بين (نادبات) و(صائحات) وفيه تتناسب الصورة الصوتية بين المفردتين، ونلاحظ أيضاً وفرة استعمال الشاعر لحرف المد (الألف) في المفردات (ساروا،

(٤٦٣) أدب الطف: ٣٠/٢؛ دائرة المعارف الحسينية، ديوان القرن الرابع: ١٢٥/١.

(٤٦٤) ديوانه: ٣٦١/٣؛ أدب الطف: ٢٧٠/٢.

(٤٦٥) ظ: كتاب فقه اللغة وسر العربية: ٢٠٧-٢٠٨.

(٤٦٦) أدب الطف: ١٩٦/٢.

بالسبأ، الشام، نادبات، أبانا، صائحات)، واستعماله (الياء) في (يزيد، نيب، غريب) وهي - أي الياء - من حروف المد التي تسهم في زيادة الحس بالصورة فضلا عن (حرف المد الواو) في مفردة (ساروا) التي كان فيها لحرف (السين) أثرا في رسم الصورة لكونها من حروف الصفيير التي تنمي الشعور بالصورة السمعية.

وقد يؤلف الشاعر صورة سمعية يطغى عليها الهمس الصوتي الغامض فتأتي مُشبعة بالابعد النفسية والروحية والتأملية بعد أن تصاغ في ضمن سياق يلائم الصورة ويناسب الغرض، ويظهر ذلك في قول الشريف المرتضى في حوار نفسي ووقفا على طلل الرثاء، فيقول:

قِفْ بِالـدِّيارِ المَقفـراتِ	لعبتُ بها أيدي الشـتاتِ
فكـأنهنَّ هـشائمٌ	بمرور هـوج العاصـفاتِ
فإذا سألتَ فليسَ تسـ	أل غير صُـم صامـتاتِ
خرسٌ يـُخلـن من السـكو	ت بهنَّ هام المـصغياتِ ^(٤٦٧)

نلاحظ كثافة استعمال الشاعر لأصوات (السين) و(الصاد) في قوله (سألت، ليس، تسأل، صُـم، صامتات، خرس، السكوت، المصغيات) وهي حروف صفيير بارزة، تؤثر في إثارة حاسة السمع لادراك الصورة، ثم نلاحظ (المد) الذي ارتكزت عليه القافية، وهو يناسب تكوين الصورة السمعية إذ اسبغ على الصورة بُعدا صوتيا مطلقا، مع حركة الكسرة التي تشعر السامع بالركة واللين، فتترك لصوت المد فضاءً من الحركة عند السامع، والمهم أن الشاعر يحيط الصورة السمعية بطابع تأملي نفسي، إذ لا نجد في الصورة (صوتا) للديار لأنها طلل تحول فيه الصوت الظاهر الى صوتٍ كامن، لا يسمعه الا الواقف على (الطلل) الموحى بعد حوار داخلي نفسي قائم على التأمل، وهذا ما نجحت الصورة السمعية في بيانه.

وخلاصة القول هي أن الصورة السمعية في رثاء الإمام الحسين □ قد اعتمدت في تأليف وتكوين علاقاتها على عناصر صوتية تمثلت بحروف المد، وحروف الصفيير، وبعض الحروف الانفجارية، التي تسهم لحد بعيد في إثارة حاسة السمع، ورسم صورة نفسية تتغلل وراء مستويات الشعور، ثم هناك الألفاظ ذات الدلالة الصوتية مثل (النواح، العويل، الصراخ، الرنين، الصهيل) والى غيرها، التي أسهمت كذلك في تكوين هذه الصورة، بمعنى أن الشعراء قد نجحوا في تأليف الصورة، باستثمار طاقة اللغة والدلالة الصوتية للحروف والألفاظ، فجاءت الصورة مناسبة لمعاني الرثاء، متضمنة للنبرات العالية حيناً، وللسكوت والصمت الموحى حيناً آخر، وهذا من التقنن في تأليف الصورة.

(٤٦٧) ديوانه: ٢٠٧/١؛ أدب الطف: ٢٥٧/٢.

جـ - صورة الحواس الأخرى: وردت في رثاء الإمام الحسين □ صورٌ تتعلق بحاسة الذوق والشم واللمس ومما ورد بالصورة الذوقية قول السيد المرتضى:

ضِيمُوا وَسُقُوا فِي عِرَاصِ الْأَذَى مَا شَاءَتْ الْأَعْدَاءُ مِنْ مُرٍّ
ذَاقُوا الرَّدَى مِنْ بَعْدِ مَا ذَوَّقُوا أَمْثَالُهُ بِالْبَيْضِ وَالسَّمْرِ^(٤٦٨)

يقدم الشاعر في البيت الاول صورة (الضيم والأذى) - المعنوية - بصورة (المُر)، وهي صورة ذوقية، ثم يقدم في البيت الثاني صورة ذوقية اخرى بتوليد استعاري، إذ كان المذاق فيها (الردي)، ليقول انه أشد مرارة من (الأذى). وبهذا ينقل الشاعر المعركة من طابعها التقرييري المألوف الى صور مجازية تصوير فيها المعركة (ذوقية)، تدور فيها كؤوس المر والردي بدلا عن السيوف والرماح.

ونلمح عند شاعر آخر صورة ذوقية ترتقي بالرثاء وتسمو به فوق معاني العاطفة المحضة، والاثارة الساذجة لكونه (سُقي) الموت، أو (ذاق) الردي، فيكون هذا الذوق، وذلك السقي محلا للافتخار بالمرثي والتعبير عن موقفه البطولي مع اسباغ الطابع الروحي على الصورة، ويظهر ذلك في قول ديك الجن راثيا الحسين وشهداء الطف:

(٤٦٨) ديوانه: ١٢٦/٢؛ أدب الطف: ٢٨٦/٢. ويقول محمد بن عبد الله السوسي مخاطبا يوم عاشوراء:

فِيكَ اسْتَبِيحَ حَرِيمَ آلِ مُحَمَّدٍ وَتَمَزَّقْتَ أَسْبَابَهُمْ تَمْزِيقًا
أَذُوقِ رِيَّ الْمَاءِ وَابْنَ مُحَمَّدٍ لَمْ يَرَوْا حَتَّى لِلْمَنُونِ أَذِيقًا

أدب الطف: ١١٧/٢.

ويقول طلحة بن عبيد الله العوني المصري:

لَمْ أَنْسَ يَوْمًا لِلْحُسَيْنِ وَقَدْ ثَوَى بِالْطَفِّ مَسْلُوبِ الرِّدَاءِ خَلِيعًا
ظَمَانُ مِنْ مَاءِ الْفِرَاتِ مُعْطَشًا رِيَّانَ مِنْ غُصَصِ الْحَتُوفِ نَقِيعًا

أدب الطف: ٤٧/٢.

ويقول الحسين بن الحجاج (ت ٣٩١هـ):

أَبَاحُوا دَمَ الْمَقْتُولِ بِالْطَفِّ بَعْدَمَا سَقَوْهُ كُؤُوسَ الْمَوْتِ بِالْبَيْضِ وَالْأَسَلِ

أدب الطف: ١٥٥/٢.

ويقول علي بن حماد العبدي:

أَلَذَّ الْحَيَاةَ بَعْدَ قَتِيلِ الطَّفِّ ظُلْمًا إِذْ لِقُلٍّ حَيَّانِي
كَيْفَ أَلْتَذُّ شَرْبَ مَاءٍ وَقَدْ جُرَّ عَ كَأْسِ الرَّدَى بِكَرْبِ الظَّمَاءِ

أدب الطف: ١٨٨/٢.

لَمَّا رَأَوْا طُرُقَاتِ الصَّبْرِ مُعْرَضَةً إِلَى لِقَاءٍ وَلَقِيَا رَحْمَةً صَبَرُوا
قَالُوا لِأَنْفُسِهِمْ يَا حَبِذَا نَهْلٌ مُحَمَّدٌ وَعَلَيَّ بَعْدَهُ صَدْرٌ

رَدُّوا هَنِيئًا مَرِيئًا آلَ فَاطِمَةَ حَوْضَ الرَّدَى فَارْتَضُوا بِالْقَتْلِ وَاصْطَبَرُوا
الْحَوْضَ حَوْضَكُمْ وَالْجَدُّ جَدَّكُمْ وَعِنْدَ رَبِّكُمْ فِي خَلْقِهِ غَيْرُ
أَبْكِيكُمْ يَا بَنِي التَّقْوَى وَأَعُولَكُمْ وَأَشْرَبُ الصَّبْرَ وَهُوَ الصَّابُ وَالصَّبْرُ^(٤٦٩)

يلاحظ الموازنة التي يعقدها الشاعر بين (حوض الردى) و(حوض الكوثر) في الصورة الذوقية، أي بين عالم الشهادة، وعالم الغيب، فلم تتركز الصورة على (الردى) الذي يرمز للنهاية والمرارة والفوت، بل راح الشاعر يصوّر شراب الآخرة الذي يرمز للحياة والفوز والخلود، وإن كان الشاعر يشرب الصبر على مرارته لبيان الحزن والتوجع، وهي صورة ذوقية طبعت بالعاطفة القوية.

وخلاصة القول هي أن الصورة الذوقية قد وردت في رثاء الإمام الحسين □ فجعلت من (الموت) و(المر) مادة لها في الغالب، وهو اتجاه تقليدي مألوف، ربما يراد به إثارة عاطفة المتلقي واستمالة مشاعره حزنا على المراثي الذي ذاق مرارة الموت والاذى، وهناك اتجاه آخر يرتقي بمعنى (الذوق) في الصورة فيسبغ عليه بُعدا غيبيا مقدسا، وحينئذ تكون الصورة مدعاة لتذوق الشهادة والخلود وحلاوة الفوز، وهذا سمو بمعنى الصورة الذوقية عن المألوف والشائع.

أما الصورة الشمية فمنها قول علي بن حماد العبدي وهو يرثي الحسين □:

إِذَا هَبَّتْ عَلَيْهِ الرِّيحُ طَابَتْ وَدَامَ لَهُ بِهَ أَرْجٌ وَطِيبٌ
وَلَمْ تَزَلْ الْأَنْفُ تُشَمُّ مِنْهَا عَبِيرًا كُلَّمَا حَصَلَ الْهُبُوبُ^(٤٧٠)

اذ نجد ورود المفردات (أرج، طيب، عبير) والتراكيب: (الريح طابت، الأنف تشم منها) وهي مفردات وتراكيب توحى وتسهم في تكوين الصورة الشمية وقد أسهم في ديمومة هذه الصورة وامتدادها حروف المد في (إذا، عليه، الريح، طابت، دام، طيب، الأنف، عبير، هبوب)، وعليه تكون الصورة الشمية غير مقيدة بالتماس المباشر كالصورة الذوقية، فالصورة الشمية مستعصية على الحجب، إنها صورة منتشرة، بإمكانها التأثير بفعلها عن بعد، وإن كان صاحبها غائبا أو محجوبا^(٤٧١)، ويقول صفوان بن إدريس المرسي.

(٤٦٩) ديوانه: ٧٤؛ أدب الطف: ٢٨٣/١.

(٤٧٠) أدب الطف: ١٩٦/٢، دائرة المعارف الحسينية، ديوان القرن الرابع: ٨١/١.

(٤٧١) ظ: بحوث في علم النفس العام: ٤٨.

سلامَ كازهار الربى يتنسمُ على منزلٍ منه الهدى يتعلمُ
على مصرعٍ للفاطميين غيّبتُ لأوجههم فيه بدورٌ وأنجمُ^(٤٧٢)

تبرز الصورة الشمية في قوله (سلامَ كازهار الربى يتنسمُ)، إذ ارتبطت الصورة بنسيم ازهار الربى، وحينئذ تثير هذه الصورة الحاسة الشمية لدى المتلقي من الناحية الذهنية والمعنوية فتضوع لديه صورة أزهير الربى بعد ان يصفحها النسيم الغض فينتشر طيبها. والمهم ان الشاعر يصيّر السلام الى صورة شمية، فلا يحجبه حينئذٍ حاجب، ولا يمنعه مانع، متجاوزا بذلك حدود المكان والزمان بينه وبين مرثيه.

ويخاطب مهيار الديلمي الإمام الحسين □ قائلا:

أنشركَ ما حملَ الزائرو نَ أم المسكُ خالطَ تربَ الطفوفِ
كأنَّ ضريحكَ زهر الربى ع هبتَ عليه نسيمُ الخريفِ^(٤٧٣)

فالمسك وزهر الربيع ونسيم الخريف عناصر الصورة الشمية التي تتألف فيها علاقات التشبيه والتمثيل فيصير التراب (مسكا) ويعود الضريح جنّة من الزهر الفواح وهكذا توحى الصورة الشمية بأريج الانبعاث وعبق التجدد وطيب الشهادة.

وقد صرّح الشاعر في الرثاء بمفردة (الشم) في الصورة الشمية زيادة في المعنى، ورجاءً للصابية، ولاسيما اذا كان ذلك (الشم) هو الداعي لاناخة العيس والركب كما يقول الصنوبري:

انيخا بنا العيسَ في كربلا مناخَ البلاءِ مناخَ الكربِ
نُشمُ مُمسكَ ذاك الثرى ونلثُمُ كافورَ تلك الثربِ
ونقضي زيارةَ قبر بها فإنَّ زيارَتَهُ تُستحبُ^(٤٧٤)

يلاحظ ان الصورة الشمية هنا تتصل بالمسك والكافور، فهما مصدر التأثير والجذب والاثارة، ففي الصورة الشمية إشارات موحية لمعاني الاستلهام والعشق للموقف النابض في حبات الثرى عطرا للإباء والفداء، ويلاحظ أيضا جمال الصورة الشمية الذي غطى على مأساة المكان (البلاء والكرب)، وهذا يعني التحرر من قيد الاسى الى فضاء الروح والعشق مع الحسين □.

وخلاصة القول هي أن الصورة الشمية تعتمد على عدد من الألفاظ ذات العلاقة بحاسة الشم، مثل (الطيب، العبير، الارج، المسك، الكافور، الانوف، الشم..) الى غير ذلك، مع ما يرافق ذلك من هبوب الريح ونسيم الخريف، ونجد ان الصورة الشمية صورة حسية شفافة في معانيها ودلالاتها،

(٤٧٢) ادب الطف: ١٢/٤.

(٤٧٣) ديوانه: ٥٨٠/١.

(٤٧٤) أدب الطف: ١٢/٢.

وهي توحى باختصار المسافات والاماكن البعيدة، وتدل في رثاء الإمام الحسين □ على دلالة الانبعاث والتجدد والتحرر والعشق للمرثي وشهادته.

اما الصورة اللمسية، فهي الصورة القائمة على حاسة (اللمس) في التصوير الفني، ويقوم اللمس على الاحساس بالتماس والضغط أحيانا^(٤٧٥)، ومن ذلك قول دعبل الخزاعي:

أفَاطمَ لو خَلَّتِ الحُسَيْنَ مَجْدَلًا وَقَد مَاتَ عَطَشَانَا بِشَطِّ فِرَاتٍ
إِذْ لِلطَّمْتِ الخَدَّ فَاطَمَ عِنْدَهُ وَأَجْرِيَتْ دَمْعَ الْعَيْنِ فِي الْوَجْنَاتِ^(٤٧٦)

فالصورة اللمسية تقوم على تماس كف اليد للخد، وهي ملامسة تماس وضغط تنقل الحزن والتفجع من المستوى الداخلي للمشاعر والاحاسيس الى حركة ظاهرة مصورة باللمس، والمهم أن الصورة اللمسية هنا صورة يعوّض بها الشاعر عن ألمه وتوجعه الذاتي فيلجأ الى تكوين هذه الصورة بمشاركة السيدة (فاطمة) □؛ لأنها أم المرثي، وهي التي تعرف قيمة الحزن ومداه عند الشاعر، ولذلك وجه خطابه لها.

وقد تجيء الصورة اللمسية وهي تجمع بين الخشونة والألم، ومن ذلك قول تميم بن المعز الدين الله الفاطمي:

تَدَاسُ بِأَقْدَامِ الْعُصَاةِ جُسُومَهُمْ وَتَدْرُسُهُمْ جُرْدٌ هُنَاكَ جِيَادُ^(٤٧٧)
إذ توحى مفردة (تُداس) و(تدرسُهُم) باللامسة العنيفة في الصورة لتلك الأجساد، ومن الصورتين يحس بلامسة خشنة مؤلمة، بمعنى ان الصورة اللمسية تثير الاحساس بوجه انفعالي، لأن الاحساس بالشيء يرافقه رغبة فيه أو نفور منه، والصورة اللمسية تولد إحساسا بالنفور من ذلك المنظر، كما أنها تثير عاطفة الحزن والاشفاق لدى المتلقي في آن واحد.

أما الشريف الرضي، فيقول:

لَا أَغْبَى الطُّفُوفَ فِي كُلِّ يَوْمٍ مِنْ طَرَائِقِ الْأَنْوَاءِ غَيْثٌ هَطُولُ
مَطَرٌ نَاعِمٌ، وَرِيحٌ شَمَالُ وَنَسِيمٌ غَضٌّ وَظِلٌّ ظَلِيلُ^(٤٧٨)

يصور الرضي المطر (ناعما)، أي (ناعم اللمس)، وهي صورة لمسية تقوم على الاحساس بالركة والرهافة، وفي الواقع ان الخيال اللمسي - اذا صح التعبير - هو الذي يولّد مثل هذه الصور، التي تفتح امام المتلقي المديات الروحية والنفسية لتأمل الصورة الحسية تأملا جديدا.

(٤٧٥) ظ: بحوث في علم النفس العام: ٤٧.

(٤٧٦) ديوانه، تحقيق الدجيلي: ١٣٥.

(٤٧٧) ديوانه: ١١٨.

(٤٧٨) م: ن: ٦٦٠/٢.

وخلص القول هي أن الصورة اللمسية هي الصورة الاقل ورودا في رثاء الإمام الحسين □ في العصر العباسي، ذلك لأنها تقوم على أقل الحواس احتكاكا بالعالم الحسي المدرك، وعلى الرغم من ذلك فقد ورد من الصور اللمسية ما دل على التماس والضغط المعبر عن الحزن الشديد؛ أي انه يمثل (قيمة) من قيم الحزن، كذلك وردت صورة التماس العنيفة المؤلمة، وفيه توليد الإحساس بالنفور وإثارة عاطفة الاشفاق على المراثي، وأخيرا الملامسة الناعمة التي تفيد معنى الرقة واللطافة، ودوام الحياة صافية خالدة.

الفصل الثالث الإيقاع والموسيقى

مدخل:

يتجاوب المتلقي الشعر تجاوبا عقليا غريزيا ينتهي فيه لتلقي نوع من استعمال اللغة تنتظم فيه الألفاظ انتظاما صوتيا يمكن من خلاله إدراك الفرق بين النثر والشعر، فالشعر يمتاز بزخرفة موسيقية^(٤٧٩)، ومن دونها يخرج الشعر من حيز الاثارة إلى حيز النمطية^(٤٨٠)، ذلك لأن الشعر يتكون من وحدات إيقاعية تولّد نغما يستولي على المتلقي، وحين يتلاشى ذلك، تفقد القصيدة كثيرا من آليات الانتباه والهيمنة على متلقيها^(٤٨١). والإيقاع ((توظيف خاص للمادة الصوتية في الكلام يظهر في تردد وحدات صوتية في السياق على مسافات متقايصة بالتساوي، أو بالتناسب لإحداث الانسجام، وعلى مسافات غير متقايصة أحيانا لتجنب الرتابة))^(٤٨٢).

ويؤلف الوزن والقافية العمود الفقري للإيقاع^(٤٨٣)، ويراد بالوزن (المقياس) Meter، إذ يتكون الشعر من أبيات تقاس بحسب المقاطع الطويلة والقصيرة، أو بحسب السكّنات أو الحركات المترتبة على وفق نظام زمني معين، ووحدة القياس النمطية فيه هي (التفعيلة)^(٤٨٤). فالوزن يعني: ((مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت))^(٤٨٥). وعلى هذا يمكن التفريق بين الإيقاع والوزن، فالوزن تعاقب التفعيلات في نظام ثابت مكرر، في حين أن الإيقاع مصحوب بنقرات مختلفة الكم والكيف تدل على بداية اللحن ونهايته، فالأوزان هي الفروع المتولدة من طاقات إيقاعية أوسع، فهي تمثل الجزء والإيقاع يمثل الكل^(٤٨٦)، وبهذا يختلف الإيقاع باختلاف اللحن.

أما القافية فهي تلك النقرة الصوتية المتكررة التي تبدو كأنها زمام، لولاه لظل الشعر مسيبا لا

(٤٧٩) ظ: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، اليزابيث درو، ترجمة: د. محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، (١٩٦١م): ٤٢-٤٣.

(٤٨٠) ظ: في النقد الأدبي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط٣، (د.ت): ٩٧.

(٤٨١) ظ: م.ن.

(٤٨٢) في مفهوم الإيقاع، محمد هادي الطرابلسي، حوايات الجامعة التونسية، تونس، (١٩٩١م): ١٢-٢٢.

(٤٨٣) الإيقاع كلمة مشتقة أصلا من اليونانية Rhythmos، وتعني جريان، أو تدفق ويتحقق عن طريق التواتر والتتابع بين حالتي الصوت والصمت، أو النور والظلام أو الحركة والسكون إلى غير ذلك من التتابعات التي تهيأ الذهن لتقبل تتابع جديد. ظ: معجم مصطلحات الأدب: ٨١.

(٤٨٤) ظ: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه: ٤٩.

(٤٨٥) النقد الأدبي الحديث: ٦٢.

(٤٨٦) ظ: في مفهوم الإيقاع: ١٢-٢٢.

يستطيع أن يتماسك، بل لظل مندفعاً بلا نظام كأنه توهم ترتيب لا نهاية له^(٤٨٧).

وأما الموسيقى الشعرية فيراد بها جرس الألفاظ، والجرس والنغم في الشعر لا يصور شيئاً سوى المعنى، بمعنى أنه ليس له قيمة جمالية مستقلة في ذاته^(٤٨٨)، فالظواهر التي تتصل بالمعنى الشعري كالجناس والتصريع والتكرار، تولد لدى المتلقي إحساساً غامضاً لا يخضع لنظام ترتيب كما في الوزن والقافية، وهذا يعني وجود قيم صوتية داخل النسيج الشعري للقصيدة تحدث تلك الموسيقى الشعرية، وهي غير التفاعيل في بحور الشعر وقوافيه^(٤٨٩).

وفي ضوء ما تقدم يمكن دراسة أبرز عناصر الإيقاع والموسيقى في رثاء الإمام الحسين □ في العصر العباسي على النحو الآتي:

المبحث الأول: الإيقاع.

١. الوزن

٢. القافية.

المبحث الثاني: الموسيقى.

١. الجناس.

٢. الطباق.

٣. رد الأعجاز على الصدور.

٤. التصريع.

٥. التكرار.

(٤٨٧) ظ: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه: ٤٩-٥١.

(٤٨٨) يولد الإحساس بالموسيقى الشعرية صورة صوتية تدرك بما أسماه (ت.س. إليوت T.S. Eliot) بـ(الخيال السمعي) الذي يولد إحساساً يتغلغل بعيداً وراء مستويات الفكر والشعور الواعيين. ينظر: ت.س. إليوت، الشاعر الناقد: ٤٠.

(٤٨٩) ظ: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط ١٠، (١٩٧٨م): ٧٨؛ ظ: نوافذ الوجدان الثلاث، دراسة نفسية في شعرية الخطاب الأدبي، د. سعيد يعقوب، مؤسسة البلاغ للطباعة والنشر والتوزيع، ط ١، (١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٥م): ١٩.

المبحث الأول الإيقاع

١- الوزن:

هو الحالة المقننة للإيقاع، وبه ينتظم الإيقاع في الشعر في وحدات صوتية يستغرق التلفظ بها مددا من الزمن متساوية الكمية^(٤٩٠)، ويظهر الوزن في نظام (التفعيلات) التي يتألف منها البيت الشعري، فيكون بذلك معيارا يقاس به الشعر فيعرف سالمة من مكسورة^(٤٩١)، وقد استعمل شعراء رثاء الحسين □ في العصر العباسي أغلب أوزان الشعر العربي التي يتألف منها، وهي ستة عشر وزنا، ويمكن ملاحظة هذه البحور والتفاوت في استعمالها من الجدول الآتي:

ت	الأوزان	عدد القصائد	عدد المقطوعات	مجموع الأبيات	النسبة المئوية
١.	الكامل	٦٢	٢١	١٢٣٤	٣٠%
٢.	الطويل	٤٤	١٦	٩٨٤	٢٤%
٣.	البسيط	٢٥	٣	٤٣٧	١٠%
٤.	الخفيف	٢١	٣	٢٨٢	٦%
٥.	الوافر	١٧	٣	١٩٧	٤,٨%
٦.	السريع	١٥	٢	١٩٤	٤,٧%
٧.	المتقارب	١٣	١	١٤٦	٣,٥%
٨.	مجزوء الكامل	٨	١	١٣٤	٣,٢%
٩.	رمل	٢	١	١٢٥	٣%
١٠.	المنسرح	٧	—	١٢١	٢,٩%
١١.	مخلع البسيط	٥	١	٩٩	٢,٤%

(٤٩٠) ظ: الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مصطفى جمال الدين، مطبعة النعمان، النجف

الاشرف، (١٩٧٤م): ١٥.

(٤٩١) ظ: معجم النقد الأدبي، أحمد مطلوب، دار الشؤون الثقافية العامة، (بغداد ١٩٨٩م): ٣٥/١.

ت	الأوزان	عدد القصائد	عدد المقطوعات	مجموع الأبيات	النسبة المئوية
١٢.	رجز تام	٣	٢	٨١	١,٩%
١٣.	مجزوء الرمل	٢	-	٦٢	١,٥%
١٤.	مديد	٢	-	٣٧	٠,٩%
١٥.	هزج	١	-	٣٤	٠,٨%
١٦.	مجتث	-	٣	١٨	٠,٤%
المجموع (١٦) وزنا		٢٣١	٥٧	٤٠٨٥	١٠٠%

يلاحظ من الجدول السابق أن شعراء الرثاء قد استعملوا أغلب البحور وهي: (الكامل، والطويل، والبسيط، والخفيف، والوافر، والسريع، والمتقارب، والمنسرح، والرمل، والرجز، والمديد، والهزج، والمجتث)، بنسب متفاوتة، غير أن الشعراء أقلوا من استعمال (المتدارك، والمديد، والهزج، والمضارع، والمقتضب)، كما ظهر منها في البحث وورد ذكره وهو لا يُعد استعمالاً ملحوظاً، وهذا يكشف عن ذوق الشعراء، فهذه البحور من البحور القصيرة التي ((لا يصلح فيها النظم إلا لمجرد الدندنة والترويح عن النفس بجرس الألفاظ))^(٤٩٢). أما بحر المديد فهو بحر قليل الوجود في الشعر العربي لأنه بحر ((فيه ثقل))^(٤٩٣) في رأي أهل العروض، في حين غلب استعمال بحور أخرى عند الشعراء استعمالاً يوحي بذلك الارتباط الوجداني غير القصدي بين التجربة الشعرية والوزن إذ ((لما كانت أغراض الشعر شتى، وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم.. وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان))^(٤٩٤). ويمكن تقسيم الأوزان التي نظم فيها شعراء رثاء الإمام الحسين □ في العصر العباسي على مجموعتين: (البحور الكاملة) و(البحور المجزوءة).

أولاً: مجموعة البحور الكاملة: وتضم (الكامل، والطويل، والبسيط، والخفيف، والوافر، والسريع، والمتقارب، والرمل، والمنسرح، والرجز، والمديد، والهزج). وبلغت قصائدها (٢١٢) قصيدة، و(٥٢) مقطوعة وعدد أبياتها (٣٧٧٥)، أي بنسبة (٩٢%) من مجموع أبيات قصائد الرثاء. ويلاحظ تصدر البحر الكامل البحور التي نظم فيها الشعراء، وهذا يدل على تحول كبير

(٤٩٢) المرشد في فهم اشعار العرب وصناعتها: ٨٧/١.

(٤٩٣) موسيقى الشعر، ابراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية، ط٤، (١٩٧٢م): ٩٨.

(٤٩٤) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ٢٦٦.

شاهده فن (الرثاء) في العصر العباسي بتقديم نظم الشعراء على هذا البحر، بعد أن كان البحر الطويل أكثر البحور استعمالاً في مسيرة الشعر العربي منذ العصر الجاهلي إلى بداية العصر العباسي^(٤٩٥). ونظم فيه من رثاء الإمام الحسين □ (٤٢) قصيدة و(٢١) مقطوعة - مما جمعه البحث - على البحر الكامل إذ بلغ عدد أبياته (١٢٣٤) أي ما نسبته (٣٠%) بالقياس إلى البحور الأخرى، لسبب فني وموضوعي، يتصل بنوع عاطفة الرثاء التي ارتبطت بالمرثي وثورته، إذ أسبغ ذلك الارتباط في نفوس الشعراء على الشعر وزنا حماسياً يلائم الإحساس بإياء المرثي وشجاعته؛ لأن تفعيلات بحر الكامل ((من النوع الجهير الواضح الذي يهجم على السامع من المعنى والعواطف والصور حتى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال))^(٤٩٦)، أي أن بحر الكامل ينسجم والحزن الشديد الجلجلة، وبذلك يوحي الشعراء بإيقاع حماسي في الرثاء يناسب خصوصية الموضوع، ويظهر ما تقدم في قول دعبل الخزاعي:

يا واقفاً يبكي الطلول وينشدُ	بالله تهتَ وغابَ عنك المرشدُ
كم تدعي حزناً وأنت مرفّة	إن كنتَ محزوناً فمالك ترقدُ
هلا بكيتَ على الحسين وأهله	هلا بكيتَ لمن بكاهُ محمدُ
فلقد بكته في السماء ملائكة	زهر كرام راعون وسجدُ
وتضعض الإسلام يوم مصابه	فالدين يبكي فقده والسوددُ ^(٤٩٧)

فالوزن الشعري يناسب عاطفة الشاعر التي تأبى الوقوف على الأطلال الدارسة، إذ ينقد دعبل هذا الوقوف الفني لأنه لا يعبر عن قيم إنسانية عليا، أو مبادئ مقدسة ظهرت في دعوته للبكاء على الحسين بإيقاع حماسي متصاعد النبرة.

ويقول القاسم بن يوسف الكاتب مخاطباً الحسين □:

ماذا تحمّل قاتلوك من الـ	أصار والأعباء والوزر
خرجوا من الإسلام ضاحيةً	واستبدلوا بدلاً من الكفر ^(٤٩٨)

يلاحظ حزن الشاعر الذي تحول إلى موقف مجلجل وافقه الوزن الشعري. ويأتي البحر الطويل في المرتبة الثانية في تسلسل البحور، وقد نظم في هذا البحر (٣٤) قصيدة و(١٦) مقطوعة

(٤٩٥) ظ: موسيقى الشعر: ٥٩.

(٤٩٦) المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها: ٢٦٤/١.

(٤٩٧) ديوانه، تحقيق الأعلمي: ٩٣-٩٤.

(٤٩٨) أخبار شعراء الشيعة: ١١٠؛ أدب الطف: ٣٣٢/١؛ الدر النضيد في مراثي السبط الشهيد: ١٦٩؛ دائرة

المعارف الحسينية، ديوان القرن الثالث: ٩٢.

في مجموع أبيات بلغ (٩٨٤) بيتاً من شعر الرثاء أي بنسبة (٢٤%) بالقياس إلى البحور الأخرى. وهو بحر توحى تفعيلاته بـ((امتداد النفس وخفاء الجرس))^(٤٩٩)، وهو بهذا ((يقع على الأذن وقعا بطيئاً متأنياً))^(٥٠٠)، ولعل هذا ما جعله مناسباً لمعاني التغني بمناقب الفقيد في الرثاء^(٥٠١)، ومن ذلك قول الشريف المرتضى:

أَسْقَى نَمِيرَ الْمَاءِ ثُمَّ يَلْذَّ لِي وَدَوْرُكُمْ آلَ الرَّسُولِ خَلَاءُ
وَأَنْتُمْ كَمَا شَاءَ الشَّتَاتُ وَلَسْتُكُمْ كَمَا شِئْتُمْ فِي عَيْشَةٍ وَأَشَاءُ
تُذَادُونَ عَنِ مَاءِ الْفِرَاتِ وَكَارِعُ بِهِ إِبِلٌ لِلْغَادِرِينَ وَشَاءُ

ثم يمتد النفس.. ويخفى الجرس بما يوحي بخطب جليل الشأن^(٥٠٢):

أَلَا إِنَّ يَوْمَ الطِّفِّ أَدْمَى مُحَاجِراً وَأَدْوَى قُلُوبِياً مَالِهُنَّ دَوَاءُ^(٥٠٣)

إذ ينجح الشاعر في تحقيق التعالق بين الوزن الشعري والغرض المتسم بجلال الباعث وشدة التدفق النفسي الهادئ^(٥٠٤).

ويأتي البحر البسيط تالياً الكامل والطويل في المرتبة، فقد بلغت قصائده خمسة وعشرون وثلاث مقطوعات، بلغ مجموع عدد الأبيات فيها (٤٣٧) بيتاً أي بنسبة (١٠%) بالقياس إلى البحور الأخرى، والبحر البسيط من البحور الممزوجة التي تتضمن زحافات كثيرة، وهي زحافات التفعيلة (مستعلن) وزحافات التفعيلة (فاعلن)، لذا تكون فيه مرونة موسيقية عالية، أي أنه يصلح للعاطفة الحادة، وكذلك يصلح للعاطفة الهادئة، لأنه ((يتميز بإيقاعه الهادئ الرصين))^(٥٠٥) والشجي في وقت واحد^(٥٠٦)، فهو ((اخو الطويل في الجلالة

(٤٩٩) المرشد في فهم اشعار العرب وصناعتها: ٣٦٨/١.

(٥٠٠) الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، د. محمد النويهي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ت): ٦١/١.

(٥٠١) ظ: الرثاء في الجاهلية والإسلام، د. حسين جمعة، مطبعة دار العلم، دمشق، ط ١، (١٩٩١م): ٢٥٧.

(٥٠٢) ظ: موسيقى الشعر: ١٩١.

(٥٠٣) ديوانه: ٢٥/١.

(٥٠٤) ظ: الصورة الشعرية عند النابغة الذبياني، عباس محمد رضا، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية الآداب (١٤٠٨هـ/١٩٨٧م): ٣٤٩.

(٥٠٥) شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين، دراسة تحليلية، د. محمود عبد الله الجادر، دار الرسالة للطباعة، بغداد، (١٩٧٩م): ٥٥٣.

(٥٠٦) ظ: م.ن: ٥٦٥.

والروعة))^(٥٠٧)، إلا انه متفوق عليه رقة وجزالة^(٥٠٨)، ومما نظم به قول ديك الجن الحمصي:

وفي الفرات غداة السبط قد تركت أشلاؤنا في الوغى لهما على وضم
غداة شالت من التقوى نعامتها وأذنت صعقات الحق بالنقم
إن تعبسي لدم منا هريق بها فقد حقنا دم الإسلام فابتسمي^(٥٠٩)

يمكن للمتلقي أن يتلمس ذلك الإيقاع الرصين الشجي في هذا الوزن الشعري. وجاء بعد البسيط البحر (الخفيف)، وبلغت قصائده (٢١)، ومقطوعاته (٣) إذ كان مجموع أبياته (٢٨٢)؛ أي بنسبة (٦%) بالقياس إلى البحور الأخرى.

والخفيف من البحور الممزوجة التفاعيل وهي: (فاعلاتن) و(مستعلن) مع ما ينتابها من زحاف^(٥١٠)، وهو بحر ((يصلح لحمل عواطف رزينة وهادئة))^(٥١١)، ومنه قول محمد بن عبد الله الجعفري المتوفى في القرن الثالث الهجري:

لي نفس تحب في الله والله هـ حسينا ولا تحب يزيدا
يا ابن أكالة الكبود لقد أنـ ضجت من لابي الكساء الكبودا
أي هول ركبت عذبك الرحمـ أن في ناره عذابا شديدا

ثم يخاطب الشاعر الإمام الحسين □ بما ((ينماز بالجزالة والرشاقة وحسن الوقع في الأذن))^(٥١٢) في ((أخف البحور على الطبع وأطلاها على السمع))^(٥١٣)، فيقول:

يا أبا عبد الله يا ابن رسول الله هـ يا أكرم البرية عودا
ليتني كنت يوم كنت فأمسي فيك في كربلا قتيلاً شهيدا^(٥١٤)

ويأتي بعد الخفيف البحر الوافر، إذ نظم فيه الشعراء سبع عشرة قصيدة، وثلاث مقطوعات، فبلغ عدد أبياته (١٩٧) بيتاً؛ أي بنسبة (٤,٨%) بالقياس إلى البحور الأخرى، ونغمة تفعيله الوافر (مفاعلتن) مقلوبة من تفعيله الكامل (متفاعلتن)، ولما كان البحر الكامل بحراً حماسياً يتداخل كثيراً

(٥٠٧) المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها: ٣٩٢/١.

(٥٠٨) ظ: الشعراء وإنشاد الشعر، علي الجندي، دار المعارف، مصر، (١٩٦٩م): ١٠٢.

(٥٠٩) ديوانه: ١٢٦.

(٥١٠) ظ: الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة: ١٣٥.

(٥١١) الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه: ٦٠/١.

(٥١٢) موسيقى الشعر: ٧٨.

(٥١٣) الشعراء وإنشاد الشعر: ١٠٦.

(٥١٤) أدب الطف: ٢٦١/٣، دائرة المعارف الحسينية، ديوان القرن الثالث: ٦٧.

مع بحر الرجز في تسكين حركة الحرف الثاني من تفعيلته ليصبح (مستعلن)، لذا يكون عكس الإيقاع الحماسي إيقاعاً يصلح للموضوعات التأملية، ومنها تأمل حقيقة الموت و((الاستعطاف والبكائيات..))^(٥١٥)، على الرغم من أن هذا التقنين لا يفرض على التجربة الشعرية من الخارج، وإن المراد بهذا الوصف هو وجود الإمكان الذي يسهل انسجامه والتجربة.

ومنه قول دعبل الخزاعي:

منازلُ بين أكنافِ الغريِّ	إلى وادي المياهِ إلى الطَّويِّ
تركنُ الدمعَ ينبعُ من فوادي	كما ينبعُ الدُّفَاعُ من الرُّكيِّ
لقد شغلَ الدموعَ عن الغواني	مصابُ الأكرمين بني عليِّ
فيا أسفي على هفواتِ دهرٍ	تقتلُ فيه أولادُ الزكيِّ
ألم تقفِ البكاء على حسينٍ	وذكركَ مصرعَ الحَبَرِ التقيِّ
ألم يحزنكَ أن بني زيادٍ	أصابوا بالثراتِ بني النبيِّ
وأن بني الحَصانِ تعيثُ فيهم	علانيةً سيوف بني البغي ^(٥١٦)

فالشاعر باستعماله البحر الوافر يظهر المعاني دُفعاً دُفعاً، ويستوعب في تنغيمات الوزن الآثار الانفعالية لاستفهامه عن حقيقة الموت الذي تحوّل من شكله المبهم إلى (مصاب) يدعو إلى التأمل فيه والوقوف عنده.

ويأتي بعد البحرين - الخفيف والوافر - البحر السريع إذ بلغ عدد أبياته (١٩٤)؛ أي بنسبة (٤,٧%)، وهو بحر ((يمتاز بسرعة النطق والتعبير عن الانفعالات..))^(٥١٧)، لذا كان له ذلك الرنين السريع والإيقاع الحزين المتلاحق المقاطع إذ استثمر الشاعر الرائي طاقة البحر الصوتية القصيرة في أسلوب الندب، ومنه قول عبد الرحمن (ابن الجوزي) بن علي البكري (ت ٥٩٧هـ):

يا حرَّ صدري يا لهيبَ الحشا	إنهدَّ رُكني يا أخي والقوى
كنتَ أخي ركني ولم يبقَ لي	نخرٌ ولا ركنٌ ولا ملتجى

(٥١٥) المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها: ٣٥٩/١.

(٥١٦) مقتل الإمام الحسين □، للخوازمي: ١٣٣/٢؛ بحار الانوار: ٢٧٧/٤؛ دائرة المعارف الحسينية، ديوان القرن الثالث: ١٧٩.

(٥١٧) فن النقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ٦، (١٩٨٧م): ١١٤.

وكنت أرجوك فقد خائني ما كنت أرجوه فخاب الرجا
أيا بن أمي لو تأملتني رأيت مني ما يسر العدى^(٥١٨)

فالرثاء ينتظم في ((بحر يتدفق سلاسة وعذوبة، فيحسن فيه الوصف، وتمثيل العواطف
الفياضة))^(٥١٩).

وجاء المتقارب بعد السريع، فبلغ عدد القصائد التي استعملته ثلاث عشرة قصيدة ومقطوعة
واحدة، بلغ عدد أبياتها مجموعة (١٤٦)؛ أي بنسبة (٣,٥%) بالقياس إلى البحور الأخرى.
ويوصف المتقارب بأنه بحر رتيب^(٥٢٠)، ((يصلح للموضوعات التي تتسم بالشدة والقوة أكثر من
صلاحه لمواطن الرفق واللين))^(٥٢١) وظهر ذلك في قول كشاجم وهو يرثي الإمام الحسين □ قائلاً:

وثردي الحسين سيوف الطغا ة ظمان لم يطف حراً الغل
ثوى عطشاً وتنال الرما ح من دمه عليها والنهل
فلم يخسف الله بالظالمين ولكنه لا يخاف العجل
لقد نشطت لعناد (الرسول) رجال بها عن هداها كسل
فلا بوعدت أعين من عمى ولا عوفيت أذرع من شلل
نظار فإن بنات (النبي) الـ سبايا ومال النبي النفل^(٥٢٢)

استوعب البحر المتقارب في تلاحق تفعيلاته الصافية عرض مشهد القتل المروع الذي
تعرض له المرثي، والوقائع التي أعقبت ذلك؛ لأن البحر يصلح لتعداد الصفات وسرد الاحداث
والوقائع^(٥٢٣) مع الشدة والقوة. ويوصف المنسرح بأنه ((من البحور المركبة التي قل استعملها
قديمًا لخلو وزنه من الإثارة الإيقاعية..))^(٥٢٤)، لذا وسم بالاضطراب وعدم الاتزان^(٥٢٥)، مع انه

(٥١٨) مناقب آل أبي طالب: ١٢٧/٤؛ بحار الأنوار: ٢٥٦/٤٥؛ دائرة المعارف الحسينية، ديوان القرن
السادس: ٣٠.

(٥١٩) الشعراء وإنشاد الشعر: ١٠٦.

(٥٢٠) ظ: شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عبد الحميد راضي، ساعدت جامعة بغداد على طبعه، ط٢،
(١٣٩٥هـ/١٩٧٥م): ٢٩٣.

(٥٢١) علم العروض التطبيقي، د. نايف معروف، ود. عمر الأسعد، دار النفائس للطباعة والنشر والتوزيع،
بيروت، لبنان، (١٤٠٧هـ/١٩٨٧م): ١٦٣.

(٥٢٢) ديوانه: ٤٢٣.

(٥٢٣) ظ: بيان العروض، نظم عبد القاهر الجرجاني ويعقوب النيسابوري، صنعه: الشيخ حسين العطار،
انتشارات سعيد بن جبير (د.ت): ٨٥.

(٥٢٤) موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، د. عبد الرضا
علي، الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ١٩٩٧م: ١٦١.

يمتاز بالعنف^(٥٢٦)، ولعل الشاعر يجد في مثل هذا الوزن ما يلاقي اضطرابه النفسي وانكساره العاطفي وإن كان في داخله نابعا من تمرد على المأساة ورفض للقدر البائس، كما يظهر ذلك في قول كشاجم:

يا بؤسَ دهرٍ حينَ (آل رسو) ل الله) تجتـاحهم جوائـحـه
إذا تفكـرتُ في مصابهم أثقـبَ زنـدَ الهموم قـادحـه
فبعضهم قـربتُ مصارعـه وبعضهم بوعدتُ مطـارحـه
أظلمَ في (كربلاء) يومهم ثم تجلـى وهـم ذبائـحـه^(٥٢٧)

فالقلق الذي يساور الشاعر من حكم الدهر ومشينة القدر يجعله واهناً قلقاً في مواجهة ثقل المأساة الإنسانية، واتساع دائرة الرزء، فكأن الوزن الشعري يحاكي ذلك الاضطراب ونزعة القلق المشوب بالرفض والعنف.

أما (الرمـل) فهو رقيق راقص نظم الشعراء فيه وفي مجزؤه جملة من قصائد ومقطوعات الرثاء، على الرغم من أن المؤلف هو كثرة ما نظم فيه من الغزل والخمر والمجون^(٥٢٨)، إلا أن استعمال الشعراء لهذا البحر يكشف عن الجانب الذاتي في الإيقاع الشعري، وهو أن الشاعر إذا قال: ((الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي، وتطلب بحراً قصيراً يتلاءم وسرعة التنفس وازدياد النبضات القلبية، ومثل هذا الرثاء الذي ينظم ساعة الهلع والفرع))^(٥٢٩)، وتلك طاقات يمكن استثمارها في تجارب الرثاء والمآسي؛ لأن فاجعة الحسين □ وإن تقادم عهداً فإنها متجددة ساخنة، حاضرة في نفوس كثير من شعراء المسلمين، هذا من جهة، ومن جهة أخرى هناك الجانب الحضاري، إذ كان العصر العباسي أنضح العصور الأدبية العربية الإسلامية فكراً وثقافة وصوراً وذوقاً، بسبب اختلاط الثقافة العربية الإسلامية بالثقافات الأجنبية، فنتج عن ذلك التوسع في استعمال بحور الشعر، للتجارب المختلفة^(٥٣٠)، فقد أثرت الحضارة الجديدة في شعر الرثاء تأثيراً واضحاً، ((فأصبحنا نجد الشعراء ينظمون رثاءهم في بحور رقيقة رشيقة..))^(٥٣١)، ومن الرمل قول

(٥٢٥) ظ: موسيقى الشعر: ٩٥-٩٤.

(٥٢٦) ظ: الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه: ٦١.

(٥٢٧) ديوانه: ١١١.

(٥٢٨) ظ: شرح تحفة الخليل في العروض والقافية: ٢١٩.

(٥٢٩) موسيقى الشعر: ١٧٧-١٧٨.

(٥٣٠) ظ: الرثاء في الشعر العربي أو جراحات القلوب، د. محمود حسن أبو ناجي، منشورات دار مكتبة الحياة،

بيروت، لبنان، ط٢، (١٤٠٢هـ): ٣٨٦.

(٥٣١) اتجاهات الشعر العربي في القرن الخامس الهجري: ٤٦٦.

الشریف الرضی فی قصیدته المشہورۃ:

كربلا، لا زلتِ كربا وبلا
كم على ثربكِ لمّا صُرّعوا
كم حصان الذيل يروي دمعُها
تمسحُ الثُربَ على إفعالها

ما لقي عندكِ آل المصطفى
من دمٍ سألَ ومن دمعٍ جرى
خُدّها عند قتيلٍ بالظما
عن طُلَى نحرٍ رميلٍ بالدماء^(٥٣٢)

يلاحظ أن وزن الرمل جاء تاماً وكانت (عروضه) (فاعلن) بدلاً من (فاعلاتن)، وهي علّة تسمى (الحذف)^(٥٣٣)، أي أن البحر وإن كان رقيقاً قصيراً، إلا أنه لم يكن على صورته الإيقاعية كما في الأصل التجريدي^(٥٣٤)، بل دخل عليه طارئ إيقاعي زاد من حركة الانفعال في النص، وشدة النذب.

ويأتي بحر الرجز بعد الرمل والمنسرح رتبة، وهو أكثر البحور مناسبة للارتجال والقول على البديهة، لذا كان الوزن الملائم لوقع الحرب وميادين الاقتتال، فهو بحر ذو نبرة عالية، وإيقاع حماسي متتابع، وقد ظهرت إحياءاته الإيقاعية في قول يحيى بن سلامة الحصفكي:

ومصرعُ الطفِّ فلا أذكره
يرى الفرات ابنُ الرسولِ ظمئاً
حسبك يا هذا وحسبُ مَنْ بَغَى

ففي الحشا منه لهيبٌ يقدُ
يلقى الردى وابنُ الدعيِّ يردُ
عليهم يوم المعادِ الصمدُ^(٥٣٥)

يجد المتلقي في نظم الشاعر خطابا حماسيا ثائرا يرسم صورة لشاعر محارب حمل في نظمه إيقاع المحاربين من أهل البصائر.

ثانياً: مجموعة البحور المجزوءة، وتضم: (مجزوء الكامل، ومجزوء البسيط، ومجزوء الرمل)، ونظم الشعراء فيها (١٥) قصيدة ومقطوعتين فكانت نسبتها (٧٢،٧%) بالقياس إلى مجموع عدد أبيات قصائد الرثاء، ويتصدر مجزوء الكامل هذه المجموعة، ومنه قول تميم بن المعز لدين الله الفاطمي:

(۵۳۲) دیوانہ: ۳۳/۱.

(٥٣٣) وهي حذف السبب الأخير من التفعيلة (فاعلاتن)، فتصبح (فاعلا) وتحول إلى (فاعلن).

ظ: الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة: ٩٣.

(٥٣٤) وهو: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ظ: م.ن.

(٥٣٥) مناقب آل أبي طالب: ١/٣١٣؛ الكنى والألقاب، الشيخ عباس القمي، المطبعة الحيدرية، النجف الاشرف،

ط ٣، (١٣٨٩هـ/١٩٦٩م): ١٨١/٢؛ أدب الطف: ٥٨/٣.

ما عذرهم يوم النشو إذا تحاكمت البرية
وأتى النبيُّ مطالباً بدم ابن فاطمة الرضية
ودم الحسين على البتو لوعيتها من بكية
نحروه غير مُذمم نحر الهدايا للضحية
ففي كربلاء وجود بالنفس المعطشة الصدية^(٥٣٦)

ومنه أيضاً قول دعل الخزاعي:

حسب الذي قتل الحسيد من الخسارة والندامة
أن الشفيع لدى الإله له خصيمه يوم القيامة^(٥٣٧)

وعلى الرغم من أن البحر جاء مجزوءاً إلا أن وزنه ورد مرفلاً^(٥٣٨)، وربما اراد الشاعر تعويض النقص الحاصل من حذف التفعيلتين بالترفيل، أو أن هذا الترفيل يعين الشاعر على مدّ النفس وإبراز نغمة التوجع الوجداني في خفة وطرب في هذه الزيادة الصوتية آخر التفعيلة. ومن مخلع البسيط^(٥٣٩) قول محمد بن عبد الله السوسي:

وكل جفني بالسهاد مذ غرس الحزن في فوادي
ناع نعي بالطفوف بدرأ أكرم به راحاً وغادي
نعي حسيناً فدثه روعي لما أحاطت به الأعادي
في فتية ساعدوا وواسوا وجاهدوا أعظم الجهاد
وجاء شمر إليه حتى جرعه الموت وهو صا^(٥٤٠)

الأبيات على وزن (مستفعِلن، فاعِلن، مُتفعِل) أصاب العروض والضرب الخبن والقطع، ويلاحظ في الفرق بين نغمة التفعيلة (مُسْتَفْعِلُنْ) والتفعيلة (مُتَفَعِّلُنْ) أو (فَعُولُنْ) أن الثانية تمثل صورة إيقاعية أسرع وقعا وأكثر اختصاراً من الأولى، إذ يشعر المتلقي إزاء التفعيلة (فَعُولُنْ)

(٥٣٦) ديوانه: ٤٥٥، دائرة المعارف الحسينية، ديوان القرن الرابع: ٢٣٨/٢.

(٥٣٧) مناقب آل أبي طالب: ٣٢٨/٣، بحار الانوار: ٢٧٧/٤٥؛

(٥٣٨) الترفيل: ((هو زيادة سبب خفيف على الودت المجموع في نهاية التفعيلة بحيث تمتد التفعيلة فتأخذ شكلاً جديداً)). العروض، تهذيبه وإعادة تدوينه، جلال الحنفي، مطبعة العاني، (١٩٧٨م): ٣٩٣.

(٥٣٩) مخلع البسيط: ((وهو احد مجزوءات البسيط الشائعة، حذف الجزء الأخير من شطره (فاعِلن)، وقد بقيت في عروضه وضربه (مستفعِلن) ولكن دخلها القطع فصارت (مستفعِلن) ثم دخلها الخبن فصارت (متفعِلن) ونقلت إلى فَعُولُنْ)). الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة: ١٣٠.

(٥٤٠) مقتل الإمام الحسين □، للخوارزمي: ١٥٤/٢؛ أدب الطف: ١١٧/٢.

بايقاع حزين منقطع الجرس مبتور الصوت، وكأن في ذلك ما يماثل نفسية الشاعر واضطرابها في مواجهة المأساة.

أما مجزوء الرمل فمنه قول الشريف المرتضى:

كَانَ لِلدِّينِ عَصِيْبَا	إِنَّ يَوْمَ الطُّفِّ يَوْمٌ
لِلْمَسْرَاتِ نَصِيْبَا	لَمْ يَدَعْ فِي الْقَلْبِ مِنِّْي
فَالْتَزَمَ فِيهِ النَحِيْبَا	إِنَّهُ يَوْمٌ نَحِيْبٌ
مَعْشَرًا عَطُّوا الْجِيُوْبَا	عُطِّتْ أَمُورُكَ وَاتْرُكُ
رُكُّ لَنَا عَاشُورٌ طَيِّبَا ^(٥٤١)	وَأَهْجَرُ الطَّيِّبِ فَلَمْ يَتَّ

وقد مر في البحث سابقاً أن بحور الرمل من البحور القصيرة الراقصة وفي المجزوء فان الشاعر يقطع جزءاً من الوزن فيكون البحرُ اسرع تنغيماً، فهو صورة إيقاعية^(٥٤٢) تلبي حاجة الشاعر في التعبير عن خلجات نفسه التي وجدت في هذا الإيقاع ما يحقق عنصر (الطرب) وهو: ((خفة تصيب الإنسان لشدة حزن أو سرور))^(٥٤٣). لذا نجد الشاعر يلقي مفرداته إلقاءً كما يشاء، من دون تأخير في تأمل أو تفكير، فكان قصيدته أنشودة توافق رنين الانفعال فجاء القول مرسلًا غنائي الجرس والأداء.

٢- القافية:

عرف العرب القدامى القافية قبل أن ينظموا الشعر، وذلك في سجع الكهان والارجاز^(٥٤٤)، ثم عرفوها مع نشأة الشعر، فهي ((شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر))^(٥٤٥)، فبنية الشعر: ((التسجيع والتقفية))^(٥٤٦). لذا يكون ((الحديث عن القافية في موسيقى الشعر حديث لازم لفهم الإيقاع الشعري، فالنهاية التي يختم بها البيت لها دور أساسي في تشكيل الإيقاع الشعري، ومن أجل ذلك فإن ظواهر الإيقاع ترتبط بها في الفهم والتفسير))^(٥٤٧)، فهي بمثابة الفاصلة الموسيقية التي يتوقع السامع تكرارها بفترات

(٥٤١) ديوانه: ٥٨-٥٧/١.

(٥٤٢) ظ: مجزوء الرمل وأنواعه في: الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة: ٩٥.

(٥٤٣) مختار الصحاح: ٣٨٩.

(٥٤٤) ظ: القافية والأصوات اللغوية، د. عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، (١٩٧٧م): ٧٩.

(٥٤٥) العمدة: ١٥١/١.

(٥٤٦) نقد الشعر: ٩٠.

(٥٤٧) الزحاف والعلة، رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، د. أحمد كشك، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (٢٠٠٥م): ٣٧٣.

واختلف النقاد العرب في تحديد القافية، قال الخليل (ت ١٧٥هـ): ((القافية من آخر حرف إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن))^(٥٤٩). ويعلق ابن رشيقي على تحديد الخليل للقافية فيقول: ((والقافية على هذا المذهب وهو الصحيح تكون مرة بعض كلمة ومرة كلمة ومرة كلمتين))^(٥٥٠). وما يعيننا من القافية (حرف الروي): ((وهو الحرف الأخير من حروف القافية إلا ما كان تنويناً أو بدلاً من تنوين أو كان حرفاً إشباعياً))^(٥٥١). وقد أشار أحد النقاد المحدثين إلى أهمية حرف الروي قائلاً: ((وأقل ما يمكن أن يراعى تكراره، وما يجب أن يشترك في كل قوافي القصيدة، ذلك الصوت الذي تبنى عليه الأبيات... فلا يكون الشعر مقفياً إلا بما يشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات، وإذا تكرر وحده ولم يشترك معه غيره من الأصوات عدت القافية حينئذٍ أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية))^(٥٥٢). ونسبت القصيدة إليه فيقال هذه قصيدة رائية أو نونية فضلاً عن حركة الروي التي تأتي فتحدد نوع القافية من حيث الإطلاق والتقييد. وإذا أردنا استخلاص نتائج معتبرة فلا بدّ من الاستناد إلى الإحصاءات التي تضيء السبيل إلى معرفة نسب شيوع حروف روي قصائد رثاء الإمام الحسين □ في العصر العباسي في الجدول الآتي بحسب عدد الأبيات وحركاتها:

ت	حروف الروي	المفتوحة	المضمومة	المكسورة	المقيّدة	مجموعها	النسبة المئوية
١	الراء	١٥٧	٤٩	٣٦٦	—	٥٧٢	١٤%
٢	النون	١٨٠	٧٠	٢٦٨	—	٥١٨	١٢,٥%
٣	الذال	٢٨	٢١٦	١٧٨	—	٤٢٢	١١%
٤	اللام	٥٦	١٢٨	١٨٨	١٣	٣٨٥	٩%
٥	الباء	١٣٢	١٦٥	٨٥	—	٣٨٢	٩%

(٥٤٨) ظ: فن التقطيع الشعري: ٢١٥.

(٥٤٩) العمدة: ١٥١/١.

(٥٥٠) م.ن.

(٥٥١) م.ن: ١٥٤/١.

(٥٥٢) الزحاف والعلّة رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع: ٣٧٣.

٦	الهاء	١٠٦	٧٢	—	١٤٦	٣٢٤	%٨
٧	التاء	—	—	٢٥٤	١٤	٢٦٨	%٧
٨	العين	١٣٧	٢٩	٤٩	—	٢١٥	%٥
٩	الهمزة	١٢	٢٠	١٣٠	—	١٦٢	%٤
١٠	الميم	١٩	٤١	٧٤	١	١٣٥	%٣,٥
١١	الياء	٩	٢٦	٨٦	١	١٢٢	%٣
١٢	الحاء	٣٦	٤٣	٢٤	—	١٠٣	%٢,٥
١٣	الفاء	٣٢	٥٣	—	—	٨٥	%٢,٣
١٤	الألف	٨٢	—	—	—	٨٢	%٢
١٥	القاف	٨٢	—	—	—	٨٢	%٢
١٦	الكاف	—	—	٦١	—	٦١	%١,٧
١٧	الضاد	٥٥	—	—	—	٥٥	%١,٥
١٨	الطاء	٣٠	٥	—	—	٣٥	%٠,٨
١٩	الخاء	١٨	٩	—	—	٢٧	%٠,٧
٢٠	الشين	٢٥	—	—	—	٢٥	%٠,٦
٢١	السين	—	١٢	٥	—	١٧	%٠,٤
٢٢	الزاي	٥	—	—	—	٥	%٠,١
المجموع		١٢٠٤	٩٣٨	١٧٦٨	١٧٥	٤٠٨٥	%١٠٠
النسبة المئوية		%٢٩,٧	%٢٣	%٤٣	%٤,٣	%١٠٠	

نلاحظ من الجدول السابق أن الغالب في استعمال الشعراء هو استعمالهم للقوافي الذلل^(٥٥٣)، وينسب متفاوتة، إذ كانت النسبة العالية للقوافي الثلاثة الأولى (الراء والنون والذال)، وبلغت نسبتها (٣٧,٥%) بالقياس إلى القوافي الأخرى، ذلك لأنها من ((أولى القوافي لسهولة مخرجها، وكثرة أصولها في الكلام من غير اسراف وروائعها كثيرة))^(٥٥٤)، لذا يكثر مجيئها رويًا في الشعر العربي^(٥٥٥):

(٥٥٣) القوافي الذلل: (وهي الباء والتاء والذال والراء والعين والميم والياء المتبوعة بألف الاطلاق والنون في غير التشديد أسهلها جميعًا لما يعتريها من حالات الإسناد والجمع والتثنية)). المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها: ٤٤/١.

(٥٥٤) م.ن: ٤٦/١.

(٥٥٥) ظ: موسيقى الشعر: ٢٤٨.

يقول سيف بن عميرة النخعي المتوفى في القرن الثاني الهجري:

ويدقُّ ثغرَّ كانَ أحمدُ لم يزلْ عن لثمِّه في الخدِّ غيرَ مُفترِّ
وحريمُهُ من حوله وحمائمه ماتوا ظمأً فورودهم من كوثرِ
لم ينتشوا عن نصره حتى غدوا أيدي سبأ في سوء حالٍ مُنكرِ
ما بين مضروبٍ بأبيض صارمٍ أو بين مطعونٍ بـلْدنٍ أسمرِ^(٥٥٦)

وجاء حرف النون بعد الراء، يقول السري الرفاء:

أقام رَوْحٌ وريحانٌ على جدثٍ ثوى الحسينُ به ظمآن آمينا
كانَ أحشاءنا من ذكره أبداً تطوى على الجمر أو تحشى السكاكينا
مهلاً فما نقضوا آثار والده وإنما نقضوا في قتله الدين^(٥٥٧)

الذي نلاحظه أن الشاعر التزم الياء مع النون المشبعة بالفتح فتحولت ألفاً، وهذا يسبغ على القافية نغمة موسيقية عالية النبرة^(٥٥٨). ثم يأتي حرف الدال، كما في قول علي بن حماد العبدى:

وذكرني بالحزن والنوح والبكا غريبٌ باكنافِ الطفوفِ فريدُ
يودعُ أهليه وداعَ مفارق لهم أبداً الأيام ليس يعودُ
كأني بمولاي الحسين وصحبه كأنهم بين الخميس أسودُ
عطاشى على شاطي الفرات فما لهم سبيلٌ إلى شربِ المياه وروذ^(٥٥٩)

ويأتي بعد الدال حرف (اللام) وهو من الأصوات (المتوسطة)^(٥٦٠)، ومنه قول صاحب بن عباد:

(٥٥٦) دائرة المعارف الحسينية، ديوان القرن الثاني: ١٠٤-١٠٥.

(٥٥٧) ديوانه: ٧١٧/٢-٧١٨.

(٥٥٨) نجد هنا الالتزام في الشعر الجاهلي في معلقة عمرو بن كلثوم التغلبي التي مطلعها:

ألا هُبَي بصحنك فاصبحينا ولا تبقي خمور الاندرينا

شعر عمرو بن كلثوم التغلبي، إعداد طلال حرب، الدار العالمية، ط١، (١٣١٤هـ/١٩٩٣م): ٢٣.

(٥٥٩) أدب الطف: ١٩٧/٢.

(٥٦٠) ظ: المدخل إلى علم أصوات العربية، الدكتور غانم قدوري الحمد، مطبعة المجمع العلمي، بغداد،

(١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م): ١١٤.

ناحتْ ملائكةُ السماءِ عليهمُ وبكوا فقد سُقُوا كؤوسَ الذُّبَلِ
فأرى البكاءَ مدى الزمانِ مُحَلَّلاً والضحكُ بعدَ السُّبُطِ غيرُ مُحَلَّلِ
قد قلتُ للأحزان: دومي هكذا وتنزلي بالقلبِ لا تترحلي^(٥٦١)

أما (الباء) فقد جاء بعد (اللام)، وهو من حروف القوافي الذلل أيضاً، ومنه قول أخطب خوارزم (ت ٥٦٨هـ):

وقد منعوا الحسينَ الماءَ ظُلماً وجُدَلْ بالطعانِ وبالضرابِ
بنات محمدٍ في الشمسِ عطشى وآل يزيدٍ في ظلِ القبابِ
لآل يزيدٍ من آدمٍ خيامٌ وأصحابُ الكساءِ بلا ثيابِ^(٥٦٢)

ولعل صوت (الباء) يوحى بالمعاني التي ساقها الشاعر، فجهارة صوت الباء وشدته وانفجاريته تتلاءم مع إيقاعية النذب والتفجع. واستعمل شعراء الرثاء حرف (التاء)، وهو صوت شديد^(٥٦٣)، ومنه قول دعبل الخزاعي:

سقى الله أجداثاً على طفٍّ كربلاً مرابعَ أمطارٍ من المُنْزاتِ
وصلّى على روح الحسين وجسمه طريحاً لدى النهرين بالفلواتِ
أنسى - وهذا النهرُ يطفح - ظامئاً قتيلاً ومظلوماً بغير تراتِ^(٥٦٤)

أما (العين) فهو من الحروف الحلقية^(٥٦٥)، وقد ورد رويًا في عموم فن الرثاء في الشعر العربي، ولعل السبب في ذلك هو أن لجرس صوت العين مرارة على السمع، فضلاً عن قدرته في التعبير عن الوجع والفرع والهلع، ومنه قول أبي القاسم الزاهي:

وإن نسيْتُ فلا أنسى الحسينَ وقد مالتُ إليه جُنودُ الشراكِ تفتَرعُ
فجسمهُ لحوامي الخيلِ مُطَرَّدٌ ورأسُهُ لسنانِ السُمرِ مُرتَقِعٌ^(٥٦٦)

فعمق صوت (العين) يوحى بعمق المأساة في ذاكرة الشاعر التي ناسبها هذا الصوت الحلقي

(٥٦١) ديوانه: ٢٨٧؛ أدب الطف: ١٣٧/٢.

(٥٦٢) هو الحافظ أبو المؤيد موفق بن أحمد بن أبي سعيد اسحاق بن المؤيد المكي الحنفي. أدب الطف: ١٨٦/٣.

(٥٦٣) ظ: فقه اللغة وخصائص العربية، دراسة تحليلية مقارنة للكلمات العربية لمنهج العربية الأصيل في التجديد والتوليد، محمد المبارك، ط ٢، (١٩٦٤م): ٥١.

(٥٦٤) ديوانه، تحقيق الدجيلي: ١٥٠.

(٥٦٥) ظ: المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها: ١٩/١.

(٥٦٦) الغدير: ٥٤٢/٣؛ أدب الطف: ٥٢/٢.

العميق. وتأتي (الهمزة) بعد (العين) رتبة، وهي صوت يخرج من أقصى الحلق^(٥٦٧)، ومنه قول السيد الحميري:

لم يزل بالقضيب يعلو ثنايا في جناها الشفاء من كل داء
قال زيد أرفعن قضيبك إرفع عن ثنايا غر غذي باتقاء
طالما قد رأيت أحمد يلثمها وكم لي بذاك من شهداء^{(٥٦٨)(٥٦٩)}

ومن روي ((الميم) قول ابن هاني الأندلسي (ت ٣٦٢هـ):

ألا إن يوماً هاشمياً أظلمهم يطير فراش الهام عن كل مجثم
كيوم يزيد، والسبايا طريده على كل موار الملائم
وقد عصت البيداء بالعيش فوقها كرائم أبناء النبي المكرم
دعرن بأبناء الضباب وأعوج فأبكين أبناء الجدول وشدقم^(٥٧٠)

يستثمر الشاعر طاقة صوت (الميم) المجهور الأغن^(٥٧١) لزيادة جهازة الإيقاع الشعري الذي صاحب هاجس الثأر وتذكر صور المأساة في الطف، فالصوت يوحي بالقوة والتمرد والزجر. ويأتي بعد (الميم) حرف (الياء)، ومنه قول ابن التعاويذي:

فيا لله يوم نعوذ ماذا وعاسم الرسول من النعي
ولو رام الحياة نجا إليها بعزمته نجاء المضرحي
ولكن المنيّة تحت ظل الرقاق البيض أجدر بالأبي^(٥٧٢)

يلاحظ طابع الوضوح والصفاء والقوة على الإيقاع الشعري، واستقلال النمط الإيقاعي بنوع من النغم المميز، ذلك لأن (الياء) من الأصوات الصائتة المجهورة^(٥٧٣)، فضلا عن أنها جاءت

(٥٦٧) ظ: الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، ط ٣، (١٩٦١م): ٩٤.

(٥٦٨) أحضر ابن زياد رأس الحسين □ بين يديه بقصر الإمارة في الكوفة، ((وجعل ينظر إليه ويبسم، وكان بيده قضيب فجعل يضرب به ثناياه، فقال له زيد بن أرقم: إرفع قضيبك عن هاتين الشفتين، فوالله الذي لا إله إلا هو، لقد رأيت ثنايا رسول الله □ ترشف ثناياه، ثم بكى، فقال له ابن زياد: أتبكي؟ أبكى الله عينيك، والله لولا أنك شيخ كبير قد ذهب عقلك لأضربن عنقك، فقام زيد وانصرف)). ينابيع المودة لذوي القربى: ٨٧/٣.

(٥٦٩) ديوانه: ٦٠.

(٥٧٠) ديوان ابن هاني الأندلسي، شرح: انطوان نعيم، دار الجيل، بيروت، ط ١، (١٤١٦هـ/١٩٩٦م): ١٩٥؛ أدب الطف: ٧٤/٢.

(٥٧١) ظ: الأصوات اللغوية: ٤٦؛ المدخل إلى علم أصوات العربية: ١٢٨.

(٥٧٢) ديوانه: ٤٥٩؛ أدب الطف: ٢٢٤/٣.

(٥٧٣) ظ: فقه اللغة وخصائص العربية: ٥٠.

مشددة فزاد ذلك من وقعها الصوتي في القافية ايذاً باشعار المتلقي بذلك الوقع الشديد. واستعمل الشعراء (الحاء) حرفاً للروي، وهو من الحروف الحلقية^(٥٧٤)، فقد جاء معبراً عن حال القلق والحزن العميق المتكرر، يقول صاحب بن عبّاد:

هُم أَكْدُوا أَمْرَ الدَّعَا	يَّ يَزِيدُ مَلْفُوظِ السَّفَاحِ
فَسَطَا عَلَى رُوحِ الْخُسَيْدِ	نَ وَأَهْلُهُ جَمَّ الْجَمَاحِ
صَرَعُوهُمْ قَتَلُوهُمْ	نَحْرُوهُمْ نَحَرَ الْأَضَاحِ
يَا دَمْعُ حَيٍّ عَلَى أَنْسَفَا	كِ ثَمَّ حَيٍّ عَلَى أَنْسَفَا
فِي أَهْلِ حَيٍّ عَلَى الصَّلَا	ةٍ وَأَهْلٍ حَيٍّ عَلَى الْفَلَاحِ ^(٥٧٥)

المتأمل في سياق هذه الأبيات يرى أن طابع التحسر والبكاء ينتشر في تضاعيف القصيدة، لرخاوة صوت (الحاء)^(٥٧٦)، فانتشحت المقطوعة في النهاية بإطار من الأصوات المستوية بالحزن المبكي الذي سيطر على القصيدة سيطرة.

ويجد البحث أن الأصوات (الفاء والألف والقاف والكاف) من القوافي المتوسطة الشيع^(٥٧٧)، أما الفاء فهو صوت شفوي^(٥٧٨)، ومنه قول الشريف المرتضى:

فَكَمْ لِرَسُولِ اللَّهِ فِي الطِّفِّ مِنْ دَمٍ	يَرَأَى وَمِنْ نَفْسٍ تَمَاتٍ وَتُتْلَفُ
وَمِنْ وَلَدٍ كَالْعَيْنِ مِنْهُ كَرَامَةٌ	يَقَادُ بِأَيْدِي النَّاكِثِينَ وَيُعَسَفُ
عَزِيزٌ عَلَيْهِ أَنْ تُبَاعَ نَسَاؤُهُ	كَمَا بَيْعَ قَطْعٍ فِي عَكَازٍ وَقَرْطَفٍ ^(٥٧٩)

إذ يوحي صوت الفاء في القافية بانطلاق دُفَعَاتِ التحسر مع أنفاس الشاعر لتظهر على هيئة تأففٍ وحفيفٍ في الإيقاع الشعري للروي. ولعل الشاعر يجد في صوت الالف الحلقية فسحة لمد الصوت عندما يستعمله حرفاً للروي، كما في قول محمد بن عبد الله السوسي:

لَهْفِي عَلَى السَّبْطِ وَمَا نَالَهُ	قَدْ مَاتَ عَطَشَانَا بِكَرْبِ الظَّمَا
لَهْفِي لِمَنْ نَغَّسَ عَنْ سِرِّهِ	لَيْسَ مِنَ النَّاسِ لَهُ مِنْ حَمَى

(٥٧٤) ظ: المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها: ١٩/١.

(٥٧٥) ديوانه: ٢٠١.

(٥٧٦) ظ: المدخل إلى علم أصوات العربية: ١٤٤.

(٥٧٧) ظ: موسيقى الشعر: ٢٤٨.

(٥٧٨) ظ: المدخل إلى علم أصوات العربية: ٨٢.

(٥٧٩) ديوانه: ٣٢٠/٢؛ أدب الطف: ٢٧٢/٢.

لهفي على بدر الهدى إذ علا في رحمه يحكيه بدر الدجى^(٥٨٠)

فقد اتسع نطاق الصوت في صوت القافية مع الوزن الذي جاء به الشاعر من (بحر السريع) فزاد من تضاعيف النذب والتلف. ومما جاء به حرف (القاف) رويًا قول الحسين بن الحجاج:

أبكي عليه ولو أن البكاء على سوى بني أحمد المختار ما خلّقا
تحكمت فيهم الأعداء ويلهم ومن نجيع الدما اسقوهم علقا
تداركت منهم الأعداء ثأرهم يوم الطفوف وداروا حولهم خلّقا^(٥٨١)

فالقاف صوت شديد وهو من حروف القفلة^(٥٨٢)، ومخرجه من اللهاة، لذا يسمى صوتا ذا مخرج لهوي، وأظن أن صوت القاف لم يُغن الإيقاع الشعري في القافية، إذ تشعر عند نطقها بغصة تعترض الحلق فتكرر عليه التلفظ بالقافية، ولاسيما أن حرف الروي جاء مشبعا بحركة الفتح التي تحولت إلى ألف الاطلاق فزادت من شدة الصوت، وربما قصد الشاعر ذلك ليناسب المعاني التي جاء بها.

ومن روي (الكاف) قول صاحب بن عباد:

لُعِنَتْ أُمَيَّةٌ إِنَّهَا أَهْلُ الضَّلَالَةِ وَالْأَفْكَ
قَدْ حَارِبَتْ خَيْرَ الْوَرَى وَالِدِينَ مَذْجُودُهُ شَاكِي
وَتَعَمَّدُوا قَتْلَ الْحُسَيْنِ فَناظِرُ الْإِسْلَامِ بِشَاكِي
سُبِّيتْ بَنَاتُ مُحَمَّدٍ وَسُتُورُهَا رَهْنُ انْتِهَائِكِ^(٥٨٣)

اقترن صوت الكاف الشديد^(٥٨٤) بحركة الكسرة التي تشعر بالرقّة واللين^(٥٨٥)، وتناسب ذلك ووزن مجزوء البحر الكامل فتناغم الوزن وحرف الروي وحركته، فوقع التوازن بين هواجس الشاعر الحزينة وأجواء الحدث المأساوي الصاخبة^(٥٨٦). واستعمل الشعراء في القوافي الحروف (الضاد والطاء والخاء والشين والسين والزاي)،

(٥٨٠) مقتل الإمام الحسين □، للخوارزمي: ١٥٣/٢؛ بحار الأنوار: ٢٤٤/٤٥؛ أدب الطف: ١١٦/٢.

(٥٨١) دائرة المعارف الحسينية، ديوان القرن الرابع: ٨٨/٢.

(٥٨٢) ظ: الأصوات اللغوية: ٨٦.

(٥٨٣) ديوانه: ١٣٨.

(٥٨٤) ظ: الأصوات اللغوية: ٧٣.

(٥٨٥) ظ: المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها: ٧١/١.

(٥٨٦) وضع العروضيون شروطا لاستعمال حرف الكاف (رويًا)، وهي أن تكون للخطاب، وأن يلتزم الشاعر قبلها حرف مد أو حرفا صحيحا، وهنا التزم الشاعر حرف المد (الألف) ولم يلتزم (الخطاب)، إلا إنه كان ناجحا في استعمال الحرف. ظ: موسيقى الشعر: ٢٤٨.

استعمالا قليلا لا يؤلف ظاهرة يعتد بها؛ لأن بعض هذه الحروف من حروف القوافي النفر^(٥٨٧)، وبعضها من حروف القوافي الحوش^(٥٨٨)، وهي حروف نادرة الوقوع روي^(٥٨٩)، ومن (الضاد) قول الشريف المرتضى:

يا خـلـيـلـي ومُعـيـنـي	كـلـمـا رُمـنـتُ النُّهـوضـا
داو دائـي أو فـعـدـنـي	مـعَ عُـوـادـي مـريـضـا
فـقـبـيـحٌ بـك أن تـر	فـضَ مـنْ لـيـسَ رـفـوضـا
قـد أتـى مـن يـوم عـاشـ	ـوارءَ ما كـان بـغـيـضـا ^(٥٩٠)

فالضاد صوت مجهور^(٥٩١)، وقد أحسن الشاعر استعماله لأنه جاء به في سياق وزن مجزوء بحر الرمل فآثر ذلك في زيادة تقبل إيقاع الروي ثم أنه أورده في ظل ألفاظ سهلة من غير توعر ولا تعقيد^(٥٩٢). ولعل الصنوبري لم ينجح في استعمال حرف (الضاد) روي^(٥٩٣) في قصيدته التي مطلعها:

لا تغرض الدمع إن دمع إمرء غرضا	ووال تحريضه حتى ترى حرضا
لو رام أن يرحض الأوصاب ذو وصب	بغير ماء مآقيه لما رخصا

إلى أن يقول:

يا كربلاء أمالي فيك مبترضٌ على الثناء فأبغى فيك مبترضا؟^(٥٩٣)

أو غل الشاعر في تكرار المفردات بين صدر البيت وعجزه وحشوه، وهذا يجعل المفردات عسرة، وثقيلة غاية الثقل، أما استعمال (الطاء) روي^(٥٩٤) فممنوع قول قطب الدين الراوندي (ت ٥٧٣هـ):

ألا لُعنتُ أمية قد أضاعوا	(الحسين) كأنه فرخ سميطٌ
على آل الرسول صلاة ربّي	طوال الدهر ما طلع الشميط ^(٥٩٤)

يلاحظ أن حرف (الطاء) يفاجئ المتلقي وينفره، إذ لم تغن المفردات السهلة التي نظمها

(٥٨٧) القوافي النفر هي: (الصاد، والزاي، والضاد، والهاء والأصلية، والواو). ظ: المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها: ٥٩/١.

(٥٨٨) القوافي الحوش هي: (الثاء، والحاء، والزاي، والشين، والظاء، والغين). ظ: م.ن: ٦٣/١.

(٥٨٩) ظ: موسيقى الشعر: ٢٤٨.

(٥٩٠) ديوانه: ٢٠٢/٢.

(٥٩١) ظ: فقه اللغة وخصائص العربية: ٥٥.

(٥٩٢) فإن الرثاء ((يجب أن يكون شجي الأقاويل، مبكي المعاني، مثيرا للتباريح، وان يكون بألفاظ سهلة...)). منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ٣٥١.

(٥٩٣) ديوانه: ٢٣١.

(٥٩٤) أدب الطف: ٢٠٣/٣.

الشاعر في الرثاء من تخفيف شدة حرف الاطباق^(٥٩٥) (الطاء)، فهو صوت شديد منفرد ولاسيما أنه مسبوق بحرف مد، فزاد ذلك من الإحساس بثقل الحرف وإرباك الإيقاع.

أما (الخاء) فمنها قول الصنوبري في قصيدة مطلعها:

هَلْ أَضَاخُ كَمَا عَهْدُنَا أَضَاخَا حَبِّذَا ذَاكَ الْمَنَاخُ مَنَاخَا
إلى أن يقول:

ذَكَرُ يَوْمَ الْحَسَنِ بِالْطِفِّ أَوْدَى بِصِمَاخِي فَلَمْ يَدَعْ لِي صِمَاخَا
مُتَبِعَاتٍ نَسَاؤُهُ النَّوْحُ نَوْحَا رَافِعَاتٍ إِثْرَ الصُّرَاخِ صُرَاخَا
مَنْعُوهُ مَاءَ الْفِرَاتِ وَظَلُّوَا يَتَعَاطُونَنَّهُ زَلَالًا نَقَاخَا^(٥٩٦)

فصوت (الخاء) وإن كان من الأصوات المهموسة^(٥٩٧)، إلا أنه ظل حرفاً من القوافي الحوش، ذلك لأن الصوت جاء في سياق تنافر المفردات ونشوزها، فضلاً عن إطلاقه بالمد، وذلك ظاهر في تنافر المفردات: (بصماخي... صماخا، الصراخ صراخا، زلالا نقاخا)، وبذلك يفقد الإيقاع الشعري في القافية سمته الجمالية، بل يعود منفرداً ثقيلًا. ولعل هذا القول ينطبق على استعمال الصنوبري لحرف (الشين) رويًا لإحدى قصائده التي مطلعها:

رَاشَ سَهْمَ الْمَلَامِ حِينَ رَاشَا فَحِشَاهُ قَلْبِي وَمَا إِنِّ تَحَاشَى^(٥٩٨)

ومن روي (السين) قول محمد بن علي الجواليقي (ت ٣٨٤هـ):

إِبْكِ حَسِينَا لِيَوْمِ مَصْرَعِهِ بِالْطِفِّ بَيْنَ الْكَتَائِبِ الْخُرْسِ
تَعْدُو عَلَيْهِ بِسَيْفٍ وَالِدِهِ أَيْدٍ طَوَالٍ لِمَعِشَرِ نُكْسِ
تَاللَّهِ مَا إِنِّ رَأَيْتُ مِثْلَهُمْ فِي يَوْمِ ضَنْكِ قِمَاطِرِ عَبْسِ
أَحْسَنَ صَبْرًا عَلَى الْبَلَاءِ وَقَدْ ضَيَّقَتْ الْحَرْبُ مَجْرَعَ النَّفْسِ^(٥٩٩)

فالسين صوت صفيّر^(٦٠٠)، أحسن الشاعر استعماله في سياق تصوير مشهد الحرب، ولا ريب أن الجرس الموسيقي لهذا الصوت واضح، وإن وضوح الصوت يعدُّ لازمة من لوازم الوقع الدلالي؛ إذ أعطى صوت الروي زخماً إيقاعياً لصورة الحرب التي خاضها المرثي.

(٥٩٥) ظ: الأصوات اللغوية: ٥٣.

(٥٩٦) ديوانه: ٤٧٠؛ أدب الطف: ٢٠/٢.

(٥٩٧) ظ: فقه اللغة وخصائص العربية: ٥٠.

(٥٩٨) ديوانه: ١٩٠.

(٥٩٩) عيون الاخبار، أبو محمد بن قتيبة، دار الكتب المصرية (١٩٢٥م): ٢١٢/١؛ أدب الطف: ٣٢٩/١.

(٦٠٠) ظ: فقه اللغة وخصائص العربية: ١٢٣.

أما (الزاي)، فلم يرد في قوافي رثاء الإمام الحسين □ إلا في مقطوعة لمحمد بن عبد الله الجعفري (القرن الثالث الهجري):

أَيَا قَتِيلًا عَلِيًّا	كَأَنَّ النَّبِيَّ الْمُعْزَى
قَدْ أَقْرَحَ الْحَزْنَ قَلْبِي	كَأَنَّ فِي الْقَلْبِ وَخْزَا
إِذَا ذَكَرْتُ حَسِينًا	وَأَسْأَلُهُ يَوْمَ حُزَا
إِلَى اللَّعِينِ يَزِيدَ	سَارَتْ بِهِ الْبُرْدُ جُمَا
فَظَلَّ يَنْكُتُ مِنْهُ	ثَغْرًا وَيَنْهَزُ نَهْزَا ^(٦٠١)

فر(الزاي) صوت صفيح مجهور^(٦٠٢)، وهو وان كان من حروف القوافي النفر، والقوافي الحوش أيضا، إلا أن المرجح هو نجاح الشاعر في استعمال هذا الصوت رويًا، ذلك لأنه استعمله في مفردات سهلة غير متنافرة، وجاء بحرف الروي في سياق وزن (المجتث)^(٦٠٣) الذي يعد من الأوزان القصيرة فعلا جرس الألفاظ ورقّ صوت (الزاي) مع معاني الرثاء المشحونة بالعاطفة. والمهم هو أن شعراء رثاء الإمام الحسين □ في العصر العباسي قد استعملوا القوافي الدلل الشائعة الاستعمال، وتلافوا القوافي النفر، والقوافي الحوش، إلا ما ورد وهو قليل لا يؤلف مجتمعا سوى (٤,١%) بالقياس إلى مجموع القوافي، وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على وعي الشعراء بجماليات الإيقاع وسلامة حسهم في هذا الفن.

وقد قسم العروضيون القوافي على قسمين؛ مطلقة ومقيدة، فالمقيدة منها ((ما كان الروي ساكنا))^(٦٠٤) فيها، أما المطلقة فهي: ((الذي يكون رويها متحركا))^(٦٠٥)، وهو على ضربين: الضرب الأول: ((ما تبع حرف رويه وصل فقط))^(٦٠٦)، والثاني: ((ما كان لوصله خروج، ولا يكون الوصل إلا هاء متحركة))^(٦٠٧).

(٦٠١) أدب الطف: ٣٠٨/٧؛ دائرة المعارف الحسينية، ديوان القرن الثالث: ١١٤.

(٦٠٢) ظ: الأصوات اللغوية: ٦٧.

(٦٠٣) أصل المجتث عند العروضيين هو: (مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن) في كل شطر، ولكنه مجزوء وجوبا وهو الموجود منه في الشعر العربي على قلته، فيكون (مستفعلن فاعلاتن)، ويدخله زحاف الخبن - حذف الثاني الساكن - في جميع أجزائه ولا يدخل الطي في مستفعلن، وتدخله علّة التشعّث في الضرب وهي علّة غير لازمة. ظ: الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة: ١٥٢.

(٦٠٤) العمدة: ١٥٤/١؛ ظ: موسيقى الشعر: ٢٦٠.

(٦٠٥) موسيقى الشعر: ٢٦٠.

(٦٠٦) العمدة: ١٥٤/١.

(٦٠٧) م.ن: ١٥٩/١. الخروج: هو حلقة تلحق الهاء بوصفه حرف وصل يحتاج إلى نفاذ. ظ: العمدة:

ومن ملاحظة الجدول السابق يتضح أن نسبة القوافي المطلقة (٩٥,٧%) بالقياس إلى القوافي المقيدة (٤,٣%) قليلة الشيوع في الشعر العربي^(٦٠٨)، لأن القافية المقيدة تقيد انطلاق الصوت^(٦٠٩). وتتصدر الحركات في القوافي المطلقة (الكسرة) إذ بلغت نسبتها (٤٣%) وهي حركة ((تُشعر بالركة واللين))^(٦١٠)، وهذا ما يتطلبه غرض الرثاء، يقول عبد الله بن أبي طالب الفتى:

وَزُرُ الْحَسِينَ بِكَرْبَلَاءَ وَقُلْ لَهُ يَابْنَ الْوَصِيِّ وَيَا سُلَالَةَ أَحْمَدِ
ضَامُوكَ وَانْتَهَكُوا حَرِيمَكَ عَنُوءَ وَرَمُوكَ بِالْأَمْرِ الْفَظِيْعِ الْأَنْكَدِ
وَلَوْ أَنَّنِي شَاهَدْتُ نَصْرَكَ أَوَّلًا رَوَيْتُ مِنْهُمْ ذَابِلِي وَمَهْنَدِي
مَنْي السَّلَامُ عَلَيْكَ يَا بَنَ الْمَصْطَفَى أَبْدَا يَرْوَحُ مَعَ الزَّمَانِ وَيَغْتَدِي^(٦١١)

وجاءت (الفتحة) بنسبة (٢٩,٧%) وهي أخف الحركات، جاءت مشبعة ممدودة، مما يفيد القافية تأكيداً، ولا سيما عندما ترد مع حرف (اللام)، التي ((يحسنها أن يكون حرف الروي لاما))^(٦١٢)، لاحظ قول الشريف المرتضى:

عَزِيزٌ عَلَى الثَّأْوِي بِطَيْبَةِ أَعْظَمُ نُبُذْنَ عَلَى أَرْضِ الطُّفُوفِ شَكُولَا
وَكُلُّ كَرِيمٍ لَا يَلُمُّ بَرِيْبَةً فَإِنْ سِيمَ قَوْلَ الْفَحْشِ قَالَ جَمِيْلَا
يَذَادُونَ عَنْ مَاءِ الْفَرَاتِ وَقَدْ سَقُوا الشَّ هَادَةً عَنْ مَاءِ الْفَرَاتِ سَبِيْلَا^(٦١٣)
فالفَتْحَةُ ((في القوافي غير الموصولة بضمير أو نحوه تأتي للإطلاق، وفي الإطلاق كالصياح؛ لأنه ألف ممدودة طويلة ومخرجها من أقصى الحلق))^(٦١٤). وثالث حركات القوافي (الضمة) التي بلغت نسبتها (٢٣%)، وهي ((حركة تُشعر بالأبهة والفخامة))^(٦١٥). يقول طلائع بن رزيك:

١٥٩-١٥٨/١.

(٦٠٨) ظ: موسيقى الشعر: ٢٦٠.

(٦٠٩) ظ: القافية في العروض والأدب، د. حسين نصار، مكتبة الثقافة الدينية، ط ١، (١٤٢٢هـ/٢٠٠٢م): ٥٩.

(٦١٠) المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها: ٧١/١.

(٦١١) دمية القصر وعصرة أهل العصر: ٣٨٦/١؛ أدب الطف: ٢٧٤/٣.

(٦١٢) المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها: ٧١/١.

(٦١٣) ديوانه: ٥٣/٣.

(٦١٤) المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها: ٧٠/١.

(٦١٥) م: ٧١/١.

ألا كل رزء بعد يوم بكربلا وبعد مصاب ابن النبي يهون
ثوى حوله من آله خير عصبه يطالب فيهم للطغاة ديون
يذادون عن ماء الفرات وغيرهم يبيت بصرف الخمر وهو بطين^(٦١٦)

فجرس (الضمة) الموسيقي يوحى بالجدة والفخامة ولاسيما ان حرف الروي قد سبق في كل بيت بحرف مد، فزاد ذلك من مد الصوت وإطلاقه في فضاء الإيقاع الشعري بما يناسب غرض الرثاء من ندب وتعجب.

أما القوافي المقيدة فبلغت نسبتها (٤,٣%)، وهي على ضربين؛ الضرب الأول: ما جاء منها بعد المد^(٦١٧) ومنه قول بديع الزمان الهمذاني:

يألمة ضرب الزما ن على معرسها خيامه
لله درك من خزرا مى روضة عادت ثغامة
لرزية قامت بها للدين أشراط القيامة
لمضرج بدم النبى قوة ضارب بيد الإمامه^(٦١٨)

وقول طلائع بن رزيك:

يا فعلة جاعوا بهافي الغدر فاضحة شنيعة
خاب الذي أضحى الحسين لطلول شقوقته صريعة
أفذاك يرجو أن يكون محمد أبدا شفيعة^(٦١٩)

فالقافية المقيدة بعد المد تحقق سكونا إيقاعيا وتنغيميا شجياً يدعو إلى التأمل، فهناك إيقاع خفي وراء تقييد انطلاق الصوت بعد مدّه وهذا ما يحاكي به الشاعر وجدان المتلقي وحسه لإثارته من بعيد.

والضرب الثاني هو ما جاء من غير المد، ومنه قول الحسين بن الحجاج:

(٦١٦) ديوانه: ١٦١.

(٦١٧) ظ: المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها: ٤٠/١.

(٦١٨) مقتل الإمام الحسين □، للخوارزمي: ١٤٢/٢؛ أدب الطف: ١٩٩/٢؛ أعيان الشيعة: ٥٧٦/٢.

(٦١٩) ديوانه: ٩٢.

أباحوا دمَ المقتول بالطفِّ بعدما سقوه كؤس الموتِ بالبيض والأسلِّ
وتالله ما أنساه بالطفِّ صائلاً كما الليثِ في سرب النعاج إذا حَمَلُ
يُنْهِنُهُ عن القومِ يمنا ويسرةً ويصبرُ للحربِ الشنيعِ إذا اشتعلَ^(٦٢٠)

وقول أبي القاسم الزاهي:

أعاتبُ نفسي إذا قصرتُ وأفني دموعي إذا جَرتُ
لذكركم يا بني المصطفى دموعي على الخدِّ قد سَطَرْتُ
لكم وعليكم جَفْتُ غمضَها جفوني عن النومِ واستشعرتُ
أمثلُ أجسامكم في العراق وفيها الأسنة قد كُسرتُ
أمثلُكم في عراصِ الطفوفِ بدورا تكسّف إذ أقمرتُ^(٦٢١)

توحي القافية المقيدة من غير مد بإيقاع ذو نبرة عالية يشعر السامع إزاءها بتوقف حركة الأشياء ونهاية الوقائع والأحداث وكأن لكل سكون غاية في نفس الشاعر يناسب به خبو الكرامة وسكون المجد واعتلال النفس الإنسانية بالمأساة.

وهكذا يمكن القول أن القوافي المقيدة في رثاء الإمام الحسين □ كانت ذات إيقاع شجي ودلالات موحية بأبعاد المأساة والحزن، على خلاف من يرى أن الروي الساكن يوحي بالصمت والجفاف وضعف العاطفة وأنه بعيد عن الرثاء الحقيقي^(٦٢٢).

(٦٢٠) أدب الطف: ١٥٥/٢.

(٦٢١) الغدير: ٣: ٥٤٣؛ أدب الطف: ٥١/٢.

(٦٢٢) ظ: الرثاء في العصر الجاهلي وصدر الإسلام: ٢٤٨.

المبحث الثاني الموسيقى

يقوم هذا المظهر (الموسيقى) على جرس الألفاظ و((حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحور أو التفاعل العروضية..))^(٦٢٣) وإنما على توظيف المادة الصوتية توظيفاً متنوعاً، وذلك من خلال استعمال فنون البديع التي تمنح النص نغماً موسيقياً؛ ((لأن هذه الأشكال الإيقاعية تخلق بنية إيقاعية تشحن لغة النص وتجعلها أكثر عمقا وتأثيراً))^(٦٢٤). ومن مظاهر الموسيقى في رثاء الإمام الحسين □ في العصر العباسي:

١- الجنس:

يتحقق الجنس من التشابه الكلي أو الجزئي بين الألفاظ، وبهذا يحصل التماثل في الإيقاع والجرس الناتج بينهما^(٦٢٥) ومن هنا مثل هذا المحسن اللفظي ((مركزاً موسيقياً في البيت يقابله مركز موسيقي آخر يسبغان على البيت تنظيماً داخلياً خاصاً))^(٦٢٦)، وعدّ بذلك من أهم مظاهر التنوع الموسيقي في إطار تحقيق مبدأ التناظر والتماثل^(٦٢٧). ويقع الجنس على أنواع، هي:

أ- الجنس التام: ((وهو أن تتفق الكلمتان في لفظهما ووزنهما وحركتهما ولا يختلفان إلا من جهة المعنى))^(٦٢٨). أي أنه تطابق في الصورة الصوتية للفظتين، مما يحمل المتلقي على التركيز في اختلاف المعنى، ومن ذلك قول السيد المرتضى في إحدى مراثيه للإمام الحسين وشهداء الطف:

(٦٢٣) الأسس الجمالية في النقد العربي: ٣٤٧؛ ويسمى هذا النوع من الموسيقى بـ(موسيقى العبارات)، ولعل هناك ما هو أدق من ذلك، وهو موسيقى (اللفظة) ويقصد به التلاؤم والتكافؤ بين حروفها وحركاتها، أما موسيقى العبارات فيراد به انسجام الكلمات في داخلها من الناحية الصوتية. ظ: النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري، د. نعمة رحيم العزاوي، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، (١٩٧٨م): ٢٩٣.

(٦٢٤) البنى الأسلوبية في النص الشعري، دراسة تطبيقية، د. راشد بن حمد بن هاشل الحسيني، دار الحكمة، لندن، ط ١، (٢٠٠٤م): ٢٩.

(٦٢٥) ظ: جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال، الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة والإعلام، (١٩٨٠م): ٢٣٩.

(٦٢٦) تطور الشعر العربي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج، د. علي عباس علوان، منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، سلسلة الكتب الحديثة (٩١)، (١٩٧٥م): ٣١٠.

(٦٢٧) ظ: البنى الأسلوبية في النص الشعري: ٦٩.

(٦٢٨) الطراز المتضمن لأسرار البلاغة: ٣٥٦/٢؛ ظ: المثل السائر: ٢٤١/١.

فكم مُرهفٍ فيهم ألمٌ بحدّه هناك مسنونُ الغرارين مرهفُ
ومُعَدِّلٌ مثل القنّاة مُثَقَّفٌ لواه إلى الموت الطويل المُثَقَّفُ
قضوا بعد أن قضوا منى من عدوّهم ولم يَنكَلُوا يومَ الطعان ويضعفوا^(٦٢٩)

فالجناس واقع بين كلمتي (مرهف) الأولى بمعنى (الرجل الضارب)، و(مرهف) الثانية بمعنى (السيف)، كذلك (مُثَقَّف) وأراد به في اللفظ الأول (القوام الحسن) للمقاتل مع البأس، وفي اللفظ الثاني (الرمح) المقوم.

اما (قضوا) فأراد بالأولى معنى (الموت والشهادة)، والثانية معنى (الشجاعة) و(البطولة). ويقول الفقيه عمارة اليماني (ت ٥٦٩هـ):

فأتى زيادٌ في القبيح زيادةً تركتُ يزيدَ يزيدُ في النقصانِ
حربٌ بنو حربٍ أقاموا سوقها وتشبّهتْ بهم بنو مروان^(٦٣٠)

إذ وقع الجناس^(٦٣١) بين لفظي (يزيد)، فأراد بالأول (يزيد) بن معاوية بن ابي سفيان، وأراد بالثاني معنى الزيادة في الفعل المضارع (يزيد)، وكذلك جاء الجناس بين لفظي (حرب)، فاللفظ الأول يعني (الحرب)، أي القتال بين الطرفين، أما اللفظ الثاني فهو اسم علم، وهو (حرب) بن أمية الذي ينتسب اليه الأمويون.

ويزداد الجناس دفقا موسيقيا حينما يرتبط بتناظر في الوزن مع مفردات مجاورة، ويظهر ذلك في قول الحسن بن علي بن الزبير المصري:

وسَقَوْهُ إذ منعوا الشريعةَ بعدما رفضوا الشريعةَ ماء كلِّ يمان^(٦٣٢)

يجانس الشاعر بين كلمتي (الشريعة)، فأراد بالأولى (الماء)، وأراد بالثانية (دين الإسلام)، ويلاحظ أن الشاعر يزيد على هذا التماثل الموسيقي، التماثل في بنية المفردات (منعوا) و(رفضوا) فيزداد بذلك الجرس الموسيقي، إذ تتقابل اجزاء بحر الكامل في الوزن والموسيقى. فهي في الوزن تنتظم في: (منعوا الشريعة) و(رفضوا الشريعة) فتكون (مُتفاعِلُنْ مُت) في كلا المصراعين. ويحقق الجناس التام جرسا موسيقيا في النص الشعري عبر توظيف الألفاظ المتماثلة في

(٦٢٩) ديوانه: ٣١٩/٢.

(٦٣٠) أدب الطف: ١٩٠/٣.

(٦٣١) ووقع الجناس بين كلمتي (زياد) و(زيادة)، وهو جناس ناقص سيأتي بحثه.

(٦٣٢) أدب الطف: ٧٢/٣.

مبناها، المتباينة في معناها، التي تؤثر في المتلقي فتثير مشاعره وأفكاره في وقت واحد^(٦٣٣).

ب - الجنس الناقص: وفيه: ((تختلف اللفظتان في أمر واحد من الأمور التي بنت الجنس التام وتتفق في سائرهما))^(٦٣٤)، وهو أنواع:

أولاً: الخفيف وهو ((أن تكون الحروف متساوية في تركيبها، ومختلفة في وزنها))^(٦٣٥)، وهذا يعني انه تكرار لفظي تختلف فيه الحركات ليس إلا، ومنه قول منصور النمرى:

قَتِيلٌ مَا قَتِيلُ بَنِي زِيَادٍ أَلَا بِأَبِي وَأُمِّي مِّنْ قَتِيلٍ^(٦٣٦)

فمعنى (القَتِيل) واحد، وحروفه متساوية، إلا أن الاختلاف واقع في تغيّر حركات المفردات تغيّراً طفيفاً. ومنه أيضاً قول الشريف المرتضى:

رِزْءٌ وَلَا كَالرِّزْءِ مِّنْ قَبْلِهِ وَمَوْلٌ نَّاهِيكَ مِّنْ مَّوْلٍ^(٦٣٧)

فالرِزْء هو الرِزْء، والألم هو الألم، لكن الاختلاف في الوزن هو الفارق بين اللفظتين. ثانياً: وهو أن تكون الكلمتان في الجنس إحداها من جزأين، والأخرى من جزء واحد^(٦٣٨)، وهو ما يسمى (مفروقاً)^(٦٣٩)، ومنه قول الشريف الرضى:

كَرْبَلَا لَا زِلْتَ كَرْبَا وَبَلَا مَا لَقِيَ عِنْدَكَ آلُ الْمُصْطَفَى^(٦٤٠)

فالجناس الناقص المركب في قوله: (كربلا) و(كربا وبلا)، فالكلمة الأولى جزء واحد، والثانية مركبة من جزأين، ومع اختلاف اللفظتين في الرسم إلا أنهما يحملان جرساً موسيقياً يسبغ على البيت الشعري نوعاً من الجمالية في جرس الألفاظ.

ج - الجنس الاشتقائي^(٦٤١): وفي هذا الضرب من الجنس يعتمد الشاعر توالد الكلمات

(٦٣٣) ظ: الحماسة في شعر الشريف الرضى، محمد جميل شلش، المكتبة العالمية، بغداد، ط ٢، (١٩٨٥م): ٢٣٩.

(٦٣٤) البلاغة والتطبيق، د. أحمد مطلوب، ود. كامل حسن البصير، مطابع مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، الموصل، (١٤٠٢هـ/١٩٨٢م): ٤٥١؛ ظ: فنون بلاغية، البيان والبديع، د. أحمد مطلوب، دار البحوث العلمية، الكويت، ط ١، (١٩٧٥م): ٢٢٥.

(٦٣٥) فنون بلاغية: ٢٢٥.

(٦٣٦) شعر منصور النمرى: ١٢٦؛ ظ: أخبار شعراء الشيعة: ٨٥.

(٦٣٧) ديوانه: ٣/٣٦٦.

(٦٣٨) ظ: فنون بلاغية: ٢٢٦.

(٦٣٩) ظ: مفتاح العلوم: ٦٧٠.

(٦٤٠) ديوانه: ١/٣٣.

(٦٤١) الجنس الاشتقائي: هو أن يجيء الشاعر بألفاظ يجمعها أصل واحد في اللغة. ظ: نهاية الأرب في فنون

بعضها من بعض عن طريق الاشتقاق، وهذا يفيد تعميق المعنى وزيادة موسيقى الشعر، ويظهر ذلك في قول الصنوبري:

سِرْ راشداً يا أيها السائر ما حار مَنْ مقصده الحائر
ما حار مَنْ زار إمام الهدى خيرُ مَزورِ زاره الزائرُ
مَنْ جدّه أظهرُ جدّ ومَنْ أبوه لا شكّ الأب الطاهرُ
إلى أن يقول:

أذكرُ شجوي ببني هاشم شجوي الذي يشجى له الذاكِرُ
مساھري وجدي بما نابهمُ لا نامَ عنهم وجدي الساھرُ
يومُ الحسين ابتزّ صبري فما منّي لا صبرٌ ولا الصابرُ
لهفي على مولاي مُستنصراً غيّبَ عن نُصرتِه الناصرُ
ظمانٌ والمهرُ به ما به لا يبعدُ المهرُ ولا الماھرُ^(٦٤٢)

فالشاعر يسخر إمكانات الجنس الاشتقاقي ليحمل بين طياته نغماً متناسقاً وقيماً سمعية تتسم بالجمالية والتأثير، فضلاً عن قيمة تقابل المفردات من الجانب المعنوي.

٢- الطباق:

((هو الجمع بين الشيء وضده))^(٦٤٣)، سواء أكان بين شيئين: اسمين أو فعلين، أم كان في السلب والإيجاب، أو كان بين عدد من الأشياء وما يقابلها^(٦٤٤)، وعلى الرغم من أن الطباق من المحسنات المعنوية، إلا أنه ((يتضمن أموراً تتصل اتصالاً وثيقاً ببحث موسيقى الألفاظ))^(٦٤٥) التي تكمن في اشباع حاسة تداعي التضاد وهي تقابل حاسة تداعي المشابهة، ((لأن للطباق القدرة على خلق ألحان متضادة على المستوى الفكري والموسيقى...))^(٦٤٦)، وهو على نوعين:

أ - طباق الإيجاب: وهو الجمع بين ضدين على جهة الإثبات مع مراعاة التقابل، كاللّيل

الأدب، النويري، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب (ت ٧٣٣هـ)، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، (د.ت): ٩٥/٧؛ الطراز المتضمن لأسرار البلاغة: ٣٥٩/٢-٣٦٠.

(٦٤٢) ديوانه: ١٢٩.

(٦٤٣) كتاب الصناعتين: ٣٣٩.

(٦٤٤) ظ: الشعر ولغة التضاد الرؤية الميدان والتطبيق، د. مختار أبو غالي، حويليات كلية الآداب، جامعة الكويت، الحولية الخامسة عشرة، (١٤١٥هـ/١٩٩٥م): ٤٢.

(٦٤٥) موسيقى الشعر: ٤٤.

(٦٤٦) عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، كمال أحمد غنيم، منشورات ناظرين، مطبعة ستارة، ط ١، (١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م): ٣٥٤.

والنهار، والسواد والبياض^(٦٤٧)، ومنه قول علي بن عبد الله البغدادي (الناشئ الصغير) في رثاء الإمام الحسين □:

رجائي بعيدٌ والمماتُ قريبٌ ويُخطئ ظنِّي فيكمُ ويُصيبُ^(٦٤٨)

فقد طابق الشاعر بين (بعيد) و(قريب)، و(يخطئ) و(يصيب)، وذلك يولد عملية الاحساس بتداعي التضاد في المقابلة، وهذا ما يوفر جمالا موسيقيا يؤثر في الذوق والحس والعقل جميعا. ومنه أيضا قول طلحة بن عبيد الله العوني المصري:

فالدينُ قد لَفَّ بُردتيه والشركُ قد ألقى جناحا

فصارَ ذاك الصباحُ ليلا وصارَ ذاك الدجى صباحا^(٦٤٩)

طابق الشاعر بين الاسمين (الدين) و(الشرك)، وبين الفعلين (لفَّ) و(ألقى)، ثم بين الاسمين (الصباح) و(الليل) و(الدجى) و(الصباح)، وكل هذا من التقابل الذي يولد التضاد في المعاني والأفكار بعد أن أكثر الشاعر من الطباق، ومثله فعل كشاجم وهو يرثي الإمام الحسين □ فقال:

لئن ذلَّ فيه عزيزُ الدموع لقد عزَّ فيه ذليلُ العزاء^(٦٥٠)

وفيه يطابق بين فعلين هما (ذلَّ) و(عزَّ)، واسمين هما (ذليل) و(عزيز). ولعل في موسيقى الطباق ما يوحي بثبات المرثي وصلابته في مواجهة الانحراف والباطل، وطلبه للخلود والعيش الحر، ويظهر ذلك في قول ابي نصر بن نباتة (ت ٤٠٥ هـ):

والحسينُ الذي رأى الموتَ في العزِّ حياةً والعيشَ في الذلِّ قَتلا^(٦٥١)

طابق الشاعر بين (الموت، والحياة)، و(العز، والذل)، و(العيش، والقتل)، وكل هذه التقابلات تولد إحساسا عند المتلقي بإيقاع معنوي يعمق معاني الشهادة والبطولة والفداء.

ب - طباق السلب: وهو الجمع بين الضدين على جهة النفي^(٦٥٢)، ومنه قول دعبل الخزاعي

مخاطبا الإمام الحسين □:

أيقظت أجفاناً وكُنتَ لها كرى وأمنتَ عينا لم تكن بك تهجع^(٦٥٣)

(٦٤٧) ظ: نهاية الأرب في فنون الأدب: ٩٨/٧-٩٩.

(٦٤٨) أدب الطف: ١٠٣/٢.

(٦٤٩) مقتل الإمام الحسين □، للخوارزمي: ١٥٥/٢؛ مناقب آل أبي طالب: ١١٩/٤؛ أدب الطف: ٤٧/٢.

(٦٥٠) ديوانه: ٢٨.

(٦٥١) أدب الطف: ٢٣٣/٢.

(٦٥٢) ظ: فنون بلاغية: ٢٧٢.

(٦٥٣) ديوانه، تحقيق الدجيلي: ٢٢٦؛ معجم الأدباء: ١٢٨٧/٣.

فطابق بالسلب بين (كنت) و(لم تكن)، وبالإيجاب بين (أيقظت) و(أنمت) و(كرى) و(تهجع). وكذلك قول الشريف الرضي:

أَتَا حَوَالَهُ مَرَّ الْمَوَارِدِ بِالْقَنَا عَلَى مَا أَبَا حَوَالَهُ مِنْ عَذَابِ الْمَوَارِدِ^(٦٥٤)

نلاحظ أن الطباق بالسلب جاء في (أتاحوا) و(أباحوا)، وبالإيجاب بين (مرّ) و(عذاب)، ولا تخلو موسيقى الطباق من إشعار بالمأساة والتفجع، وإيقاع موسيقي للمتناقضات في استعمال القسوة.

٣- ردّ الأعجاز على الصدور:

وهو ضرب من ضروب البديع، يقوم على التكرار والترديد، فما ينتهي صدى الكلمة في صدر البيت حتى يتردد في عجزه، وشرطه: أن تكون إحدى اللفظتين المكررتين أو المتجانستين أو الملحقتين بالجناس في آخر البيت، أما الأخرى ففي صدر المصراع الأول^(٦٥٥)، ومن ذلك قول الشريف المرتضى في رثاء الإمام الحسين □:

مُتْلَمَّ السِّيفِ وَمِنْ دُونِهِ عَرْضٌ صَحِيحُ الْحَدِّ لَمْ يُتْلَمْ^(٦٥٦)

فالشاعر استعمل ردّ الأعجاز على الصدور في مفردتي (متلّم) و(لم يُتْلَمْ)، ومنه أيضا قول الشريف الرضي:

مَغَوَّارُ قَوْمٍ يَرُوعُ الْمَوْتَ مِنْ يَدِهِ أَمْسَى وَأَصْبَحَ نَهْبًا لِلْمَغَوَّارِ^(٦٥٧)

ويزداد الدفق الموسيقي بإثراء النص، بهذا الأسلوب، كما نجد ذلك عند علي بن حماد العبدي مخاطبا الإمام الحسين □:

يَا غَرِيبَ الدِّيارِ إِنَّ اصْطَبَّارِي لِلَّذِي قَدْ لَقِيتَهُ لَغَرِيبُ
يَا سَلِيبَ الرِّداءِ خَلَفْتَ قَلْبِي وَهُوَ مِنْ بُرْدَةِ الْعِزِّ سَلِيبُ
يَا خَضِيبَ الشَّيْبِ الْمَعْظَمِ بِالدَّمِ تَرَكْتَ الْأَدِيمَ وَهُوَ خَضِيبُ^(٦٥٨)

أو يقع في الحشو، كقول الصنوبري:

(٦٥٤) ديوانه: ٢٨٢/١؛ أدب الطف: ٢١١/٢.

(٦٥٥) ظ: مفتاح العلوم: ٦٧١.

(٦٥٦) ديوانه: ٣٦٥/٣.

(٦٥٧) ديوانه: ٣٧٧/١؛ أدب الطف: ٢١٣/٢.

(٦٥٨) أدب الطف: ١٨٦/٢.

قلبي يتيه على القلوب بحبها وكذا لسانى ليس يملك تيهها
وأنا المدلّة بالمراثى كلما زادت أزيد بقولها تدليها^(٦٥٩)

فقد جاء رد الأعجاز على الصدور في حشو البيت الأول في مفردتي (يتيه، تيهها)، وحشو البيت الثاني (المدلّة، تدليها).

ويقول الشريف المرتضى في يوم عاشوراء:

رزءٌ حملت الثقل منه كأني مدى الدهر لم أحمل سواه ثقيلًا^(٦٦٠)

فرد الشاعر (ثقيلاً) في العجز على مفردة (الثقل) في الصدر، أو في آخره (آخر الشطر الأول)، ومنه قول علي بن حماد العبدي:

ويألف في عاشور جنبك مضجعاً وترب الثرى أضحى لمولاك مضجعاً^(٦٦١)

وقول الشريف المرتضى مخاطباً صاحبه يوم عاشوراء:

داويت ما أنت به عالمٌ ودائي المعضل لم تعلم^(٦٦٢)

وهكذا يكسب هذا الفن من فنون البديع: ((الشعر لونا من الموسيقى تستريح لها الأذان وتقبل عليها))^(٦٦٣).

٤- الترصيع:

وهو ((أن يكون حشو البيت مسجوعاً))^(٦٦٤)، فهو أشبه بالقافية الداخلية داخل البيت الشعري^(٦٦٥)، وفيه دلالة على سعة القدرة في أفانين الكلام^(٦٦٦)، وقوة الطبع، وكثرة المادة^(٦٦٧)، وقد ورد هذا الضرب من ضروب القافية الداخلية في قول ديك الجن الحمصي:

(٦٥٩) ديوانه: ٥١١؛ أدب الطف: ٢٢/٢.

(٦٦٠) ديوانه: ٥٠/٣؛ أدب الطف: ٢٦٣/٢.

(٦٦١) أدب الطف: ١٩٢/٢.

(٦٦٢) ديوانه: ٣٦٥/٣؛ أدب الطف: ٢٧٠/٢.

(٦٦٣) موسيقى الشعر: ٤١.

(٦٦٤) كتاب الصناعتين: ٤١٦؛ ظ: المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها: ١١٦/٢؛ جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: ٢٣١.

(٦٦٥) ظ: التوجيه الأدبي، طه حسين وآخرون، (بلا دار نشر)، (د.ت): ٤١.

(٦٦٦) ظ: المثل السائر: ٣٣٨/١.

(٦٦٧) ظ: العمدة: ١٧٤/٢.

يا عينُ في كربلا مقابرُ قد تركنَ قلبي مقابرَ الكُربِ
مقابرٌ تحتهَا منابرُ من علم وحلم ومنظر عَجَبٍ^(٦٦٨)
فتوافقت الألفاظ في (مقابر) و(مقابر)، وأواخر الكلمات في (مقابر) و(منابر) و(علم) و(حلم)، وجاء ترديد هذه الأصوات متقابلاً، مما يمنح الأبيات زيادة في التنغيم والموسيقى. ومنه قول الشريف المرتضى مخاطباً بني أمية وهو يرثي الحسين:

رجعتم عن القصد المبين تناصلاً وحلتم عن الحق المنير حوولاً^(٦٦٩)

يلاحظ التصريع في قوله (رجعتم) و(حلتم) و(القصد) و(الحق) و(المبين) و(المنير). وقوله وهو يخاطب بني أمية أيضاً:

فلا حديث بكم أبدا ركاباً ولا رفعت لكم أبدا سياطاً
ولا رفع الزمان لكم أديماً ولا ازددتم به إلا انحطاطاً
ولا عرفت رؤوسكم ارتفاعاً ولا ألفت قلوبكم اغتباطاً^(٦٧٠)

فالتصريع في قوله (حديث، ورفعت، وعرفت، والفت)، و(بكم، ولكم) و(رؤوسكم، وقلوبكم)، فهذا التكتيف الموسيقي يزيد من وقع الخطاب عند المتلقي بعد أن يجذبه إليه.

ويقول صاحب بن عباد:

منعوه أعذب منهل وكذا غداً يردون في النيران أوخم منهل
يسقون غسلياً ويحشر جمعهم حشراً متيناً في العقاب المجل

....

وبنوا السفاح تحكموا في أهل حي ي على الفلاح بفرصة وتعجل^(٦٧١)

وقع التصريع في قوله (أعذب) و(أوخم)^(٦٧٢) و(غسلياً) و(متيناً) و(السفاح) و(الفلاح)، مع ما ورد من رد الأعجاز على الصدور في لفظي (منهل) في البيت الأول بين الحشو وآخر البيت، والجناس الناقص بين (يحشر) و(حشراً) في البيت الثاني، وكل هذه الالفانين في القول تعمق من موسيقى الشعر التي توحى بدلالات إيحائية إضافية توسع من مساحة المعنى الأدبي في وقفات المقاطع ذات الكثافة الإيقاعية.

(٦٦٨) ديوانه: ٣٦؛ أدب الطف: ٢٨٤/١.

(٦٦٩) ديوانه: ٥٣/٣؛ أدب الطف: ٢٦٤/٢.

(٦٧٠) ديوانه: ٢١٨/٢؛ أدب الطف: ٢٩١/٢.

(٦٧١) ديوانه: ٨٦؛ أدب الطف: ١٣٧/٢.

(٦٧٢) على الشاعر في التصريع ((أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف)). نقد الشعر: ٣٨.

ويجمع الشاعر بين (التصريع) و(الطباق) فتتضاعف موسيقى البيت الداخلية، ويظهر ذلك في قول طلحة بن عبيد العوني المصري راثيا الإمام الحسين □:

ظمآن من ماء الفرات مُعطشاً ريانٌ من غصص الحتوفِ نقيعا^(٦٧٣)

نلاحظ توازن المفردات (ظمآن) و(ريان) في الجرس الموسيقي، فضلا عن الوزن إذ وقعت كل مفردة مماثلة لجزء من تفعيلة (مستقلن) فكانت (مستفعٍ)، ويظهر كذلك الطباق بالايجاب بين (ظمآن) و(ريان) مما يشعر المتلقي بكثافة موسيقية عالية، تولد لديه احساسا بموقف ذو وحدة نغمية متناسقة ومتضادة في آن واحد وفي ذلك إichاء بمستوى إخفاق الأمة في التعامل مع الإمام المصلح، فهو بين صراعاتها (ظمآن) (ريان) ولكن على طريقتها المتضادة، يريد لها (الحياة)، وتريد له (الموت).

٥- التكرار:

ويعد من القضايا التي اهتم بها النقاد العرب^(٦٧٤)، وقد عقد ابن رشيق القيرواني له بابا في كتابه (العمدة) أسماه (التكرار)^(٦٧٥). والتكرار من الوسائل الموسيقية التي تسهم في ترسيخ أداء المعنى وتعمقه؛ لأنها تقوم على تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير، بحيث تؤلف نغما موسيقيا يقصده الناظم في شعره^(٦٧٦). وفي الوقت الذي يسهم فيه التكرار بتوكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد، أو لفرض من الأغراض^(٦٧٧)، فإن له أثرا كبيرا في عملية الإيقاع، وان وجوده أحيانا يعد وجودا عضويا حتى لو كان في أبسط مستوياته^(٦٧٨)، وإذا فاستعمال التكرار يأتي لزيادة التنعيم، وتقوية الجرس فضلا عن تقوية المعنى وتأكيده^(٦٧٩)، والتكرار على ضروب أهمها:

أ - تكرار الحروف: وهذا النوع من التكرار يشطر على قسمين:

أولاً: تكرار الحرف المفرد (الصوت)؛ إذ تكررت في رثاء الإمام الحسين □ أصوات تسبغ على الشعر لونا من الموسيقى، ومنها مثلاً (الكاف) و(الدال) في قول تميم بن المعز لدين الله

(٦٧٣) أدب الطف: ٤٧/٢.

(٦٧٤) ظ: تأويل مشكل القرآن: ٢٣٥-٢٣٨؛ كتاب الصناعتين: ٧٣/٢.

(٦٧٥) ظ: العمدة: ٧٧-٧٥/٢.

(٦٧٦) ظ: جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: ٢٣٩.

(٦٧٧) ظ: خزانة الأدب وغاية الأرب، تقي الدين ابو بكر بن عبد الله الحموي (ت ٦٢٦هـ)، دراسة وتحقيق: د.

كوكب دياب، دار صادر، بيروت، ط ١، (١٤٢١هـ / ٢٠٠١م): ٤٤٩/٢.

(٦٧٨) ظ: عضوية الموسيقى في النص الشعري، د. عبد الفتاح صالح نافع، مكتبة الاردن، الزرقاء، الأردن، ط ١، (١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م): ٥٤.

(٦٧٩) ظ: المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها: ٥٦٨/٢.

الفاطمي:

فكم كربة في كربلاء شديدة
تحكم فيهم كل أنوك جاهل
دهائم بها للناكثين كباد
ويغزون غزوا ليس فيه محاد
كانهم ارتدوا ارتداد أمية
وحادوا كما حادت ثمود وعاد^(٦٨٠)

كرر الشاعر حرف (الكاف) عشر مرات. وكرر حرف (الدال) اثنتا عشرة مرة في ثلاثة أبيات من الشعر، ولما كان حرف (الكاف) من الأصوات الشديدة المجهورة^(٦٨١) فقد جاء تكراره لطبع الأبيات بجو صاخب يناسب معاني الأبيات في الكرب والكياد ويوافقها، أما (الدال) فهو من الأصوات الصامتة^(٦٨٢)، وفيها ينغلق (النفس)^(٦٨٣)، ويتقلقل اللسان وحينئذ يسبغ تكرار صوت (الدال) على الشعر موسيقى تولد إحساسا بانقطاع الأمل والحياة مع شدة البلاء والفتنة.

ويتكرر حرفا (القاف) و(الفاء) في بيت الشعر لأبي إسحاق الزاهي في قوله:

وقتل الطفوف يا لهف قلبي
لقتيل قل فيه اصطباري^(٦٨٤)

كرر الشاعر حرف (القاف) أربع مرات، ولما كان هذا الحرف من الحروف اللهوية^(٦٨٥) العميقة المخرج، أي أنه من حروف القلقة^(٦٨٦) الصعبة النطق، فإن فائدة الحرف في صفاته تلك وتكراره تشعر بالقلق النفسي، إذ تظهر صفات هذا الحرف حادة، أما (الفاء) فقد تكرر أربع مرات أيضا، وهو حرف ذو مخرج شفوي^(٦٨٧)، عبّر به الشاعر عن معاني التحسر والألم، فكأننا نحس بصوت (الفاء) مصحوبا بنوع من التأفف والحفيف.

ويقول دعبل الخزاعي:

(٦٨٠) ديوانه: ١١٧.

(٦٨١) ظ: الأصوات اللغوية: ٧٣.

(٦٨٢) ظ: علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، د. محمود السعران، دار المعارف، مصر، (١٩٦٢م): ١١٣.

(٦٨٣) بمعنى أن الهواء المندفح من الرئة يعرض له عارض يسد سريانه عن النطق به.

(٦٨٤) مناقب آل أبي طالب: ٣٢٧/١.

(٦٨٥) ظ: المحيط في أصوات العربية ونحوها وحرفها: ١٩/١.

(٦٨٦) ظ: م.ن: ٢٧.

(٦٨٧) ظ: المدخل إلى علم أصوات العربية: ٨٢.

جاءوا من الشام المشومة أهلها
لُعِنُوا وَقَدْ لُعِنُوا بِقَتْلِ إِمَامِهِمْ
لِلشُّومِ يَقْدُمُ جَنْدَهُمْ إِبْلِيسُ
تَرْكُوهُ وَهُوَ مَبْضَعٌ مَحْمُوسُ
عَبْرَى حَوَاسِرَ مَا لَهْنُ لَبُوسُ
وَسَبُّوا فَيَا حَزَنِي بَنَاتِ مُحَمَّدٍ

....

أَخْسِرُ بِهَا مِنْ بَيْعَةِ أُمُويَةٍ
بُؤْسًا لِمَنْ بَايَعْتُمْ وَكَأَنِّي
لُعِنْتُ، وَحِظَ الْبَايَعِينَ خَسِيسُ
بِإِمَامِكُمْ وَسَطِ الْجَحِيمِ حَبِيسُ^(٦٨٨)

يلاحظ تكرار الشاعر لحرف (الشين) ثلاث مرات في البيت الأول، والشين صوت احتكاكي^(٦٨٩)، فصوت الحرف وتكراره يشعر المتلقي بموسيقى حركة (الأعداء) واضطراب العسكر وكثرتهم التي ظهرت في احتكاك الصوت فضلا عن عدم ارتياح الشاعر الذي بدا واضحا؛ لأن مخرج الشين غير المناسب يوحي بمثل هذا الوجد عند الشاعر.

أما حرف (السين) فتكرر إحدى عشرة مرة مع اعتماده حرفا للروي، ولعل هذا التكرار يوحي بالوحشة والقلق والتعاسة، وعلى هذا الوتر جاءت المفردات التي يعمق حرف (السين) معناها موسيقيا ((إبليس، محموس سبوا، حواسر، لبوس، أخسر، خسيس، بؤسا، وسط، حبيس)، وهكذا يحقق صوت السين هذه الغاية بالايحاء لكونه من حروف الصفير الذي يولد إحساسا موسيقيا يؤلف صورة صوتية تدرك بـ(الخيال السمعي) الذي يولد إحساسا يتغلغل بعيدا وراء مستويات الفكر والشعور الواعيين على حد تعبير إليوت (T.S. Eliot)^(٦٩٠).

ثانيا: تكرار الحرف المركب (الأداة): ويراد به الحرف المكون من حرفين أطلق عليه النحاة واللغويون مصطلح الاداة، مثال ذلك تكرار (مَنْ) الاستفهامية اربع مرات في قول الصنوبري راثيا الحسين □:

مَنْ ذَا لِمَعْقُورِ الْجَوَا
مِنْ لَطْرِيحِ الشَّلُو عَر
دِ مِمَّا لُ أَعْوَادَ الْخَبَاءِ
يَانَا مُخْلِئِي بِالْعِرَاءِ
مَنْ لِّلْمَحْنَطِ بِالتَّرَا
بِ وَالْمَغْسَلِ بِالْـدَّمَاءِ
مَنْ لَابْنِ فَاطِمَةَ الْمَغِيَّ
بِ عَنِ عِيُونِ الْأُولِيَاءِ^(٦٩١)

(٦٨٨) ديوانه، تحقيق الأعلمي: ١١٨؛ أدب الطف: ٣٠٧/١.

(٦٨٩) ظ: علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي: ١٩٣.

(٦٩٠) ظ: ت.س. إليوت الشاعر والناقد: ٤٠. وهذا ما ينطبق على كل الموسيقى فنحن نشعر بها شعورا مبهما نصفه ولا نعرف أسبابه.

(٦٩١) تتمة ديوان الصنوبري: ٢٦-٢٧.

فتكرار حرف الاستفهام يسهم في بناء الموسيقى: ((لأن تكرار الحرف يعطي قيمة تنغيمية ذات وظيفة عضوية في أداء الفكر والعاطفة))^(٦٩٢)، فهناك دلالة يوحى بها تكرار هذا الحرف، ولعل الشاعر أراد معنى التهويل والندب والتفجع، وهو من الأشياء المهمة في الرثاء^(٦٩٣). يقول علي بن حماد العبدي:

ثم تدعو الحسين لم يا شقيقي	وابن أمي خلّفتي بشقائي
يا أخي يومك العظيم برى عظمي	وأضنى جسمي وأوهى قوائي
يا أخي كنت أرتجيك لموتي	وحياتي فخاب منك رجائي
يا أخي لو فدى من الموت شخصاً	كنت أفديك بي وقل فدائي
يا أخي لا حيت بعدك بل لا	عشت إلا بمقلّة عمياء ^(٦٩٤)

يكرر الشاعر حرف النداء (يا) أربع مرات، في مطلع كل بيت مرة، وقد أسبغ هذا التكرار قيمة صوتية على النص ولدت أثراً نغمياً يوحى بإطلاق الصوت المشحون بالعاطفة والشجى والحزن.

ب - تكرار الألفاظ: يقوم هذا الضرب من التكرار على ترديد لفظ بعينه مرة بعد أخرى، فالشاعر يعنى بلفظ من دون سواه تبعاً لمراده وأهدافه، وحينئذ يكون التكرار ((مفتاحاً للفكرة المتسلطة على المنشئ أو أحد الأضواء التي تنير له جانبا من أعماقه))^(٦٩٥).

ولا شك في أن الشاعر يشعر بقيمة اللفظ الذي يكرره، فأحياناً يرى أن التكرار ((يؤدي إلى إثبات الشيء أو نفيه عن المرثي))^(٦٩٦)، ويوفر تكرار كلمة واحدة أو أكثر من الكلمات المشبعة ثروة موسيقية جمالية، وأخرى إيضاحية. ومن تكرار الألفاظ قول محمد بن عبد الله السوسي:

ناع نعي بالطفوف بدرأ	أكرم به رائحاً وغادي
نعي حسناً فدتة روعي	لما أحاطت به الأعادي ^(٦٩٧)

كرر الشاعر مفردة (النعي) ثلاث مرات، ولا يخفى ما لهذا المفردة من دلالة على شحن النص بالعاطفة الشجية، وكأنه يكرر المفردة لتعمق الإحساس بشدة وطأة الخبر، وهول المفاجأة، فالتكرار يعبر عن شدة الانفعال بحدثة الموت. ومثلما تقدم، يوفر التكرار إلى جانب الثروة الموسيقية الغامضة ثروة معنوية دالة، ومثاله ما جاء في قول صاحب بن عبّاد:

(٦٩٢) الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه: ٦٨/١-٦٩.

(٦٩٣) ظ: الرثاء في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام: ٢٣٧.

(٦٩٤) أدب الطف: ١٨٩/٢.

(٦٩٥) النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري: ٢٦٦.

(٦٩٦) الرثاء في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام: ٢٣٥.

(٦٩٧) مقتل الإمام الحسين □، للخوارزمي: ١٥٤/٢؛ بحار الأنوار: ٤/٤؛ أدب الطف: ١١٧/٢.

لهيبٌ بقلبي حين أذكرُ كربلا فيهاكني بعد النحيبِ نحيبُ
 نحيبٌ إذا قيل الحسين وقتله يزيدُ وفي قلب الحزين وجيبُ
 وجيبٌ أراه واجباً بعد سادةٍ تغادرُ صرعى والجميعُ غريبُ
 غريبٌ بأرضِ الطفِّ تسبى نساؤه وزينبٌ ولهى والمرادُ جديبُ
 جديبٌ ولكنَّ الزمانَ سينقضي ويقبلُ نصرُ الله وهو قريبُ^(٦٩٨)

فالشاعر بوساطة تكرار المفردات يوفر كثافة موسيقية للنص بنمطٍ مترابط متصاعد النبرة، ويفيد منه أيضاً في إيضاح المعاني وكشف ما وراء المفردات من دلالات مُشعّة ترتبط بنفس الشاعر، فالتكرار يسلط الضوء على ((نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام (الشاعر) بها، وهو بهذا المعنى، ذو دلالة نفسية قيمة))^(٦٩٩).

ويقول محمد بن عبد الله السوسي:

لهفي على السبّط وما ناله قد مات عطشاناً بكربِ الظما
 لهفي لمن نُكسَ عن سرجه ليس من الناس له من حمى
 لهفي على بدر الهوى إذ علا في رُمحه يحكيه بدر الدجى
 لهفي على النسوان إذ أبرزت تُساقُ سوقاً بالغنا والجفا
 لهفي على ذاك العذار الذي علاه بالطفِّ تراب العدا
 لهفي على ذاك القوام الذي أحنأه بالطفِّ سيوفُ العدى^(٧٠٠)

كرر الشاعر مفردة (لهفي) في مطلع كل بيت، وهي مفردة توحى بأن الشاعر يدور حول معنى من المعاني، وهو معني (التلف) الذي يدل على الندب والتفجع، ولاسيما انه أورد في الرثاء جملة من المعاني التي تصور مواقف سريعة وموجزة في المبالغة في انتهاك حرمة المراثي بشتى صنوف القتل والإسراف في استعمال القوة. فجاءت موسيقى التكرار لتعبّر عن جانب من انفعال الذات الشاعرة بالحدث والوقائع المرتبطة به، ويلاحظ أيضاً استعمال الشاعر لحرف السين أربع مرات في المفردات (نكس، سرجه، ليس، الناس)، وفي ذلك موسيقى تقوم على صوت الحرف - الذي هو صوت صفيّر-^(٧٠١) فأفاد من دلالة الجرس الموسيقي الواضحة في إظهار دلالة مشهد الحرب، إذ أعطى هذا الصوت

(٦٩٨) ديوانه: ١٦٤.

(٦٩٩) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، منشورات دار الآداب، بيروت، ١، (١٩٦٢م): ٢٤٠.

(٧٠٠) مقتل الامام الحسين □، للخوارزمي: ١٥٣/٢؛ بحار الانوار: ٢٤٤/٤٥؛ أدب الطف: ١١٦/٢.

(٧٠١) ظ: فقه اللغة وخصائص العربية: ١٢٣.

كثافة موسيقية تولد الإحساس بتلك (الحركة) التي قتل فيها المرثي، واضطراب نفس الشاعر إزاء المشهد الذي يتصوره، ونجد استعماله للطباق في (بدر الهدى) و(بدر الدجى)، والجناس الاشـتقاقـي في (تساقُ سـوقا)، والتـنـغـيم الموسيقي في مفردات البيتـين الأخيرين:

البيت الأول	البيت الثاني
لهفي	لهفي
على	على
ذاك	ذاك
العدار	القوام
الذي	الذي
علاه	أحنأه
الطف	الطف
العدا	العدى

وهكذا يوفر هذا التكرار في المفردات تنغيما موسيقيا عالي النبرة، ولعل هذا التنغيم يناسب حماسة الحزن ووقع الندب في الأسماع.

الفصل الرابع

الاستعمال الشعري للغة

مدخل:

الشعر فن اللغة^(٧٠٢)، ولما كانت اللغة هي المادة الأولى في الأثر الفني وجب الوقوف عندها^(٧٠٣)، لدراسة الاستعمال الفني للغة، الذي يؤديه الشاعر، ((فالشعر هو الاستخدام الفني للطاقت الحسيّة والعقليّة والصوتية للغة...))^(٧٠٤)، ومن هذا تسمى هذه اللغة بـ(لغة الشعر)، لأنها لغة فنية تصل إلى معان خاصة بشيء من الرمز أو الإيماءة أو الإشارة أو اللمحة، بمعنى أن لغة الشعر لا تكون شاعرية إلا بطريقة التناول والاستعمال الفني لها، إذ يسبغ الشاعر عليها من روحه، ويُسقط عليها من أنفاسه، فتظهر مصوغة في علاقات لها مستويات متعددة، نحوية وصوتية ودلالية فتصبح حينئذ لغة إيحائية^(٧٠٥).

وتتضمن اللغة الشعرية الصورة الفنية وموسيقى الشعر، فضلاً عن أساليب علم المعاني، ولما كانت الصورة الفنية والموسيقى يؤلفان أهم عناصر العملية الشعرية وجوهرها، فقد أفرد البحث لهما فصلين مستقلين، ولم يبقَ إلا الاستعمال الشعري للغة على المستوى السياقي الأفقي، لذا يمكن دراسة هذا الاستعمال في رثاء الإمام الحسين □ في العصر العباسي - على النحو الآتي:

المبحث الأول: الاستعمال الشعري في مستوى المفردة، وفيه: (مفردات المأساة، ومفردات قدسية، ومفردات المكان، ومفردات الزمان، ومفردات السلاح)، التي استطاع الشعراء تفرغها من معانيها المتداولة بمقدار - يقل أو يكثر - وشحنها بدلالات شعرية أسبغها السياق عليها.

المبحث الثاني: الاستعمال الشعري في مستوى الجملة، وفيه: (النداء، والاستفهام، والأمر، والقسم، والدعاء، والتوكيد، والتقديم والتأخير، والفصل بين أجزاء التركيب الواحد)، وما تضمنتها هذه التراكيب من طاقات إيحائية مؤثرة، عند تحولها عن بناها النحوية المقننة، بالاستعمال الشعري.

المبحث الأول

الاستعمال الشعري في مستوى المفردة

١- مفردات المأساة:

وهي الألفاظ المختارة التي جاءت معانيها معبرة عن المأساة في (الرثاء) ومن أبرزها

(٧٠٢) ظ: نظرية البنائية في النقد الأدبي: ٣٤٧.

(٧٠٣) ظ: الأدب وفنونه رؤية نقدية، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر، مطبعة السعادة، (١٩٨٢م): ٢٠.

(٧٠٤) لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية، د. السعيد الورقي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط ٣، (١٤٠٤هـ/١٩٨٤م): ٥.

(٧٠٥) ظ: لغة الشعر العراقي المعاصر، عمران خضير حميد الكبيسي، إشراف الدكتورة سهير القلماوي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط ١، (١٩٨٢م): ١١.

مفردة (القتل) التي استعملها الشعراء غير مرّة في رثائهم، يقول جعفر بن عفان الطائي:
أذا قتلته حرّ القتل أمّة جدّه هفت نعلها في كربلاء وزلت^(٧٠٦)

وردت مفردة القتل في سياق الإضافة لمفردة (الحر) فصار بذلك القتل مخصوصا مع وروده في سياق (الذوق) مما أسبغ على مفردة القتل صفة مخصوصة بالتجسيم، وبهذا يستعمل الشاعر المفردة استعمالا شعريا؛ لأنها أصبحت احد عناصر النمط التصويري، وذلك ينأى باستعمال المفردة عن الدلالة المعجمية المباشرة في القول. وإذا كان في مفردة القتل معنى القصاص من المقتول أحيانا، فقد دأب الشعراء على استعمال هذه المفردة استعمالا شعريا يسبغ عليها بُعدا مأساويا ومظهرا لتعبير مغاير عما هو مألوف فيها، ومن ذلك قول منصور النمرى:

ثقتل ذرية النبي وير جون جنان الخلود للقاتل
ويلك يا قاتل الحسين لقد بؤت بحمل ينوء بالحامل^(٧٠٧)

كان لمفردة القتل الصدارة في الكلام، فجاءت (فعلا) مضارعا مبنيا للمجهول، وهو ما يفيد معنى التحقير لهذا (الفعل)، ولا سيما انه استقطب إلى سياقه الدلالي مفردات تؤكد هذا المعنى وتقويه وهي (ذرية النبي) فالقتل واقع على الذرية التي أوصى بها النبي ودّا^(٧٠٨)، ثم نلاحظ الشاعر قد أتى بمفردة (يرجون) بضمير غير مصرح به، وهذا ما يزيد من معنى التحقير للقاتل، الذي تصدر به الكلام، ويكرر الشاعر مفردة (القتل) تكرارا يوحي بدلالات شعرية مختلفة ويظهر ذلك في قول النمرى:

قتيل ما قتل بني زياد الأباي وأمي من قتل^(٧٠٩)

افتتح الشاعر بمفردة (قتيل) فجاء بها منكرا عامة، لإثارة تلهف المتلقي لمعرفة ما سيأتي، ثم جاءت المفردة الثانية في سياق (ألا) الافتتاحية التي تفيد التنبيه، لزيادة عملية التلهف وتعظيم المعنى وتهويل (القتل)، أما المفردة الثالثة فقد وردت في ضمن وجهة نظر ذاتية لغرض (التفدية)، وبهذا أعطت كل مفردة دلالة مختلفة عن الأخرى مع توحيد الصيغة والمعنى في الاصل. ويلاحظ عدول الشاعر إلى صيغة (فعيل) بمعنى المفعول لبناء المفردة شعريا، وهي صيغة تعمق من المعنى المراد في كل دلالة، فضلا عما تتمتع به من مد موسيقي يناسب أحوال التنكير والاستفهام والتفدية في لغة

^(٧٠٦) مقتل الإمام الحسين □، للخوارزمي: ١٤٤/٢، بحار الأنوار: ٢٤٦/٤٥؛ أعيان الشيعة: ١٢٤/٤؛ الدر النضيد في مراثي السبط الشهيد: ٥٩؛ أدب الطف: ١٩٢/١، دائرة المعارف الحسينية، ديوان القرن الثاني: ٥٨.

^(٧٠٧) شعر منصور النمرى: ١٢٠؛ أدب الطف: ٢٠٨/١.

^(٧٠٨) قال تعالى: ﴿قُلْ لَا أَسْأَلُكُمْ عَلَيْهِ أَجْرًا إِلَّا الْمَوَدَّةَ فِي الْقُرْبَى﴾، الشورى: ٢٣.

^(٧٠٩) شعر منصور النمرى: ١٢٦؛ أخبار شعراء الشيعة: ٨٥.

الرثاء، وبذلك يُظهر استعمال المفردة أبعاداً نفسية في مواجهة المأساة، فتأخذ المفردات تصطبغ بلون المأساة وفجيعتها.

ويزداد استعمال الشاعر لمفردة (القتل) شعرية عندما ينحرف باستعمالها عن الدلالة الحرفية المجردة، ويوردها في سياق دلالي تشع فيه المفردة بدلالات متضمنة، ويظهر ذلك في قول أبي اسحاق الزاهي:

يا بني الغدر مَنْ قَتَلْتُمْ لِعَمْرِي قَدْ قَتَلْتُمْ مَنْ قَامَ فِيهِ الْوُجُودُ^(٧١٠)

فمفردة القتل الأولى وردت في سياق استقهام استنكاري يبعث على التساؤل واستنكار فعل القتل، لاسيما أنه صادر من (بني الغدر)، ونجد في المفردة الثانية أنها اقترنت بمعنى مضاد لها، إذ لما كان القتل يساوي الموت، والموت يعني انهدام الحياة وغياب الوجود عن المقتول فإن الشاعر يفيد من آلية هذا التقابل المضاد بين (القتل) و(الوجود)، وينحرف بالمفردة إلى معنى آخر فيدل بالقتل نفسه على سمو المرثي، وأنه مصدر لعالم الوجود، وبذلك يدل الشاعر أيضاً على سفاهة القتلة الذين قتلوا أنفسهم بقتلهم الحسين؛ لأنهم جزء من عالم الوجود الذي قام بالإمام الحسين □، أما المرثي فإن غاب شخصه عن هذا العالم فإن الوجود كله دال عليه، لأنه من فيض اشراقاته في التحرر والخلاص. وهكذا ترتسم المأساة في قتل من قام فيه الوجود، المأساة على المقتول، والمأساة على القاتل في آن واحد.

ومن مفردات المأساة التي وردت في لغة رثاء الإمام الحسين □ (العطش والظمأ) بصيغ منها قول العبدی:

عطشانُ تروي الكفرُ من أوداجهِ حنقاً عليه أسنةٌ ورماحاً^(٧١١)

يلاحظ أن مفردة (العطش) لا تدل على معناها المعجمي حسب، بل إنها تدل على معنى متفرد للوحشية والمأساة التي شهدتها الفقيده، لأنها دخلت في سياق المقابلة مع الإرواء المنسوب للكفر، وبذلك ظهر عنصر المبالغة في الإرواء من دم (العطشان)، لتحقق بذلك استعمالاً شعرياً لمفردة العطش بعد أن صدر الشاعر بها الكلام وجاء بها صفة للمرثي مع عدم التصريح باسمه، بل جعل صفة العطش لازمة من لوازم الإمام التي يعرف بها، لاسيما أنه أورد عدة قرائن تكشف عن هوية (العطشان)، وهي في الواقع قرائن تعزز من مأساوية مفردة العطش، وهي (الأسنة والرماح). التي ارتوت من دمه.

ويقول كشاجم:

(٧١٠) الغدير: ٥٤٣/٣؛ أدب الطف: ٥١/٢.

(٧١١) أدب الطف: ١٨٢/٢؛ دائرة المعارف الحسينية؛ ديوان القرن الرابع: ١١٩/١.

ثوى عطشا وتنال الرماح من دمه علّها والنهل^(٧١٢)

نجد أن مفردة (العطش) تتحول عن معناها الحرفي، وتتخذ دلالة سياقية جديدة، دل بها الشاعر على إباء المرثي وعزمه في لقاء الموت وجوده بدمه، في المقابلة بين (عطش) المرثي، وكرمه بإرواء (الرماح) عللاً ونهلاً، في الوقت الذي كان فيه الفقيد بحاجة لما تريد الرماح، وهنا يكشف سياق المفارقة عن المأساة في الوحشية المتفردة، فهو عطشان وتشرب من دمه الرماح، وهذا تحول آخر يمنح الرماح في مقابل العطش صورة فنية على نحو التشخيص، وبذلك يظهر العطش في مظهر العز والكرامة والإباء ومواجهة الوحشية والقسوة.

وتكون مفردة (العطش) دالة على أقصى درجات المأساة، حينما يأتي (العطش) في سياق المجاورة مع (الماء) كما في قول دعل الخزاعي:

أفاطم لو خلت الحسين مجذلاً وقد مات عطشاناً بشط فرات^(٧١٣)

جعل الشاعر من المفردة (حالا) للإمام، فزاد ذلك من قوة استعمالها، ثم أنه جاء بها في سياق المجاورة مع الماء، فموت الفقيد عطشا لم يكن بأرض جدداء، بل إنه مات بشط فرات، وهذا يعني أن المفردة تدل على (المنع) من ورود الماء، فالعطش هنا يساوي (الموت) قتلاً، أي القتل بأبشع صورة حينما تسقط القيم والمبادئ الإنسانية جميعها، فيمنع الإنسان الماء ويموت عطشا عنده. وهكذا يتحول العطش إلى مظهر من مظاهر الفاجعة، ومفردة من مفردات المأساة في لغة الرثاء.

ويقول الصنوبري:

سأسي لمن فيه كل الأسى واسكب دمي له ما انسكب
لمن مات من ظمأ والفرات يرمي بأمواجه عن كئب^(٧١٤)

نجد مفردة (الظمأ) دالة على التفرد في الوحشية؛ لأنها دخلت في سياق صورة الماء وقربه وتوفره، وربط الشاعر بين هذه الصورة التي تتراءى للظمأ ومنع القوم الماء عليه، وفي ذلك دلالة نفسية على الرغبة في التشفي والانتقام بتعذيب المقتول، بأن يرى الماء الوفير القريب ولا يشرب.

ووردت مفردة (الظمأ) لتدل على (القتل) في رثاء الإمام الحسين □ ويظهر ذلك في قول (الصقر الموصلي) أبي العباس محمد بن أحمد (ت ٣٠٥ هـ):

(٧١٢) ديوانه: ٤٣٢؛ أدب الطف: ٤٤/٢.

(٧١٣) ديوانه، تحقيق الدجيلي: ١٣٥؛ أدب الطف: ٢٧٩/١.

(٧١٤) أدب الطف: ٢٦/٢.

وسقوا حسيناً بالطفوف على ظمأ كأس المنية فاحتساها جارعا
قتلوه عطشاً بعصرة كربلا وسبوا حلائله وخلف ضائعاً^(٧١٥)

يلاحظ إضافة المفردة لصورة فنية متمثلة بـ(كأس المنية)، وهنا عاد الظمأ في سياق السقي دالا على (القتل) العمد الذي يتناقض مع القيم العربية خاصة، والانسانية عامة، ذلك لأن العرب كانوا ينتظرون الحيوان ليشرّب عند النبع ويرتوي ثم يفكرون باصطياده، أما أن يسقى الظامي كأس المنية فذلك من التفرد في الظلم والانسلاخ عن القيم والدين والشعور الإنساني الفطري السليم، ثم عضد الشاعر هذه الدلالة بما يدعو إلى المأساة، فزاد على ما تقدم بالجمع بين (القتل والعطش)، وهنا يلاحظ اقتران العطش بـ(القتل)، ولعل الشاعر اراد بالعطش في هذا السياق الدلالة على (الظلم) و(الاضطهاد) (المعنوي والنفسي)، الذي تعرض له الفقيد على يد الامة الضالة التي مارست هذا الفعل المجرد عن الهدى والصواب، فضلا عن أن (العطش) بحد ذاته دال من جانب آخر على سمو المرثي وصلابته في تحمل البلاء لما تحلى به من صبر وثبات وإرادة في مواجهة الضلال والسفاهة^(٧١٦)، ويقترن (الظمأ) بـ(القتل) في مفردات المأساة عند شعراء الرثاء غير قليل، فيرى الشاعر في مفردة (الظمأ) الدلالة على التفجع وإثارة الحزن والأسى، ويظهر ذلك في قول سبط بن التعاويذي:

ولو أكرمت دمعك يا شؤوني بكيت على الإمام الفاطمي
على المقتول ظمأ فجودي على الظمآن بالجفن الروي^(٧١٧)

يلاحظ بروز مفردة (الظمأ) في الشطر الأول من البيت الثاني التي جاء بها الشاعر (حالا) للمقتول، وبذلك ينوي الشاعر تأكيد هذا الوجه من المأساة وإظهاره، ليدل به على أن حال الظمأ كان حال (المقتول) قبل القتل وبعده، ولذلك يقابل الشاعر بين هذا (الظمأ) و(الجفن الروي) ويظهر سياق المقابلة شدة (الظمأ) ودوامه من جهة، ووفرة (الدموع) الجارية واستمرار انهمارها، وكأن الجفن الروي يعوض الفقيد عن عطشه وإن كان مقتولا.

وترد مفردة العطش لتدل على المأساة اللامتناهية، ذلك لأنها تولد عند المتلقي إحساسا بالمفاجأة والمفارقة، ومثل ذلك قول العبدى:

^(٧١٥) أدب الطف: ٣٣٧/١.

^(٧١٦) يقول عبد الله بن المعتز:

ولا عجب غير قتل الحسين ظمآن يقصى عن المشرب

ديوانه: ٤١٢/١.

^(٧١٧) ديوانه: ٤٥٧.

فَكَأَنِّي بِهِمْ عَطَاشِي يُسْقَى — وَنَ الْرَدَى بِحْدَ الشِّفَارِ (٧١٨)

فقد وردت مفردة العطش في سياق المقابلة مع السقي المعبر عن الوحشية لإضافتها إلى السيف، وهذا التضاد يحقق للمفردة انحرافاً شديداً في الدلالة؛ لأن السقي لم يكن بالماء، بل كان الردى بحد السيوف، أي أن العطاشى ارتووا من الموت، ولعل هذا يوحي أن العطش لا يعني طلب الماء، بل يعني طلب الشهادة ولقاء الموت بصبر وثبات، وتلاحظ المفارقة التي تولدت من بناء المعنى الشعري غير المتوقع في صورة سقي الموت للعطاشى، وهو معنى تضمنته صورة فنية أحدثت هذا البناء غير المتوقع، ونجد مناسبة استعمال الشاعر لمفردة (السقي) بالتشديد مع (الردى)؛ لأنه مما لا يستساغ تصوّر ورد الشارب له. والمهم أن العطش في هذا البيت دل على موت ضمير السلطة وانحسار وجودها القيمي بعد أن أبدلت الماء رمز للحياة، بحد السيوف، رمز للموت، لمن كانوا عطاشى للحق والصالح.

وتأتي مفردة (الذبح) في لغة الرثاء من مفردات المأساة، ومثل ذلك قول صاحب بن عباد:

ذَبَحُوهُ ذَبْحَ الْأَضَاحِي فِيَا قَلْبَ — بْ تُصَدِّعْ عَلَى الْعَزِيزِ الذَّلِيلِ (٧١٩)

استعمل الشاعر مفردة (الذبح) مرتين متتابعتين، الأولى وردت فعلاً ماضياً دل على تحقق الذبح؛ حدثاً وزماناً، مع إضافته لضمير غير مصرح به، وهذا يزيد من تلهف المتلقي لمعرفة واكتشاف المرثي الذي وقع عليه فعل الذبح، أما المفردة الثانية فقد وردت مصدراً مؤكداً لفعله دالاً على حدث الذبح المخصوص، وسياق المصدر يفيد تأكيد الفعل، وذلك من معاني المفعول المطلق فصار الذبح ذبحاً مخصوصاً في يوم مخصوص أريد به اجتماع الأمة على ذبح الحسين في يوم واحد، ومكان واحد مع شعورها بلذة النصر ونشوة الجريمة التي تحققت بهذا السلوك الوحشي. وهكذا يلفت هذا التتابع والتأكيد للمفردة في السياق الذي جاءت فيه انتباه السامع ويجذبه لتأمل الفعل والحدث ولأسيما أن الشاعر يصف المرثي بأنه (العزیز) (الذليل) وهي مقابلة بين وصفين متناقضين أريد بهما تحقيق غرض فني غير متوقع في التعبير، فزاد ذلك من وقع الأسى وثورة الحزن، فالمرثي المذبوح هو (العزیز)، أي سيد القوم والملك عليهم، و(أذل) عدواناً وظلماً في الوقت نفسه؛ لأنه المذبوح بأيدي قومه وهم عامدون.

وإذا كان الذبح المتقدم ذبحاً حقيقياً ورد في سياق مخصوص يدل على الوحشية والعدوانية فإن من الشعراء من استعمل المفردة على غير دلالتها الحقيقية المعجمية، ومن ذلك قول الصنوبري:

(٧١٨) أدب الطف: ١٨٣/٢.

(٧١٩) ديوانه: ٢٦٢؛ أدب الطف: ١٣٣/٢.

الذَّبِيحُ الذَّبِيحُ مَنْ عَطَشَ وَهُوَ يُذْبِحُ^(٧٢٠)

نجد اعتماد الشاعر لآلية التكرار، وقد جاء بذلك لغرض التوكيد اللفظي، واستعمل صيغة المبالغة (فعل)، وفي ذلك دلالة على الكثرة والمبالغة في فعل الذبح الواقع على المرثي حتى صار ذبيحا، ويأتي استعمال الشاعر على غير المتوقع، فتظهر دلالة المفردة على غير وجهها الحقيقي، فالذبح لم يكن بالسيف كما هو المعهود، بل كان بر(العطش) وفي ذلك تصوير فني يجسم العطش - وهو من المعنويات - في صورة السيف الذابح، أي أن الفقيد قد ناله من العطش ما بلغ به حد الموت ذبحا، وفي ذلك تعبير عن حال الألم والمكابدة الذي مر به الحسين □، ثم يستعمل الشاعر المفردة في ختام البيت الشعري استعمالا حقيقيا، ولكنه جاء بالمفردة على صيغة الفعل المضارع، فهي السامع لتلقي فعل الذبح وكأنه يراه بعينه، لما دل عليه الفعل المضارع من دلالة الحال والاستقبال، وبذلك يشحن الشاعر لغة الرثاء بمفردة الذبح باستعمال مجازي وآخر حقيقي ليعبر عن حال المرثي الذي مرّ بذبحين أحدهما بر(العطش) والثاني بر(السيف)، وكلاهما يثير لدى المتلقي الرهبة والتفجع. وقد وردت مفردات أخرى تصور جزئيات المأساة ودقائق ما خلفته الوحشية، منها مفردة (السلب)، وفيها يقول العبدى:

يا سلب الرداء خلّفت قلبي وهو من بردة العزاء سلب^(٧٢١)

استعمل الشاعر مفردة (سلب/ فعل) على وجه الكثرة والمبالغة، ويلاحظ أن للمفردة سمة موسيقية تناغم نداء المرثي نداءً شجيا ذلك لما تضمنت من حرف المد (الياء) فناسب الشاعر بين دلالة المفردة على النذب والتحسر والتفجع والنداء، الذي جعل فيه (السلب) صفة للمرثي المسلوب الرداء، وفي ذلك اشعار للمتلقى بما وراء المفردة من موحيات تشير إلى مأساة تعرض لها الفقيد وتمثلت في سلبه الرداء بعد قتله، ونجد الشاعر قد تفنن في رد الأعجاز على الصدور فعاد استعمال المفردة في نهاية البيت الشعري فوفر بذلك تنغيمًا موسيقيا بين الألفاظ من جهة، وزاد من تأثير معنى المفردة ودلالاتها من جهة أخرى، ولاسيما أنه استعمل الأولى في مجال الدلالة المعجمية، والثانية في سياق الدلالة المجازية، فجعل للعزاء بردة قد سلب قلبه منها. وبذلك يوازن الشاعر بالمفردات بينه وبين المرثي للدلالة على المناسبة بين الحدث المأساوي وما يتركه من أثر على المحزون.

وإذا أراد الشاعر الإيغال في استعمال مفردة السلب جاء بما هو اوقع منها وإن كانت مضمنة في الحقل الدلالي للمفردة الأولى، ويتمثل ذلك في مفردة (العُري) إذ أن سلب الرداء والثياب عن

(٧٢٠) أدب الطف: ٣٠/٢.

(٧٢١) م: ١٨٦/٢.

الفقيد اقتضى بقاءه عريانا على رمضاء الطفوف، وفي ذلك يقول دعبل الخزاعي:

عار بلا ثوبٍ صريعٍ في الثرى بين الحوافر والسناكب يُخضد^(٧٢٢)

فمفردة (عار) جاءت في سياق دلالي معجمي، فهي لم تحمل أي إحياء شعري، بل جاء بها الشاعر مباشرة؛ لأن موقف الرثاء الذي يتعين التعبير عنه كان موقفاً (عارياً) عن أي قيمة إنسانية أو دينية أو أخلاقية، ولهذا وجد الشاعر نفسه بعيداً عن الإيماء أو الإحياء أو التعريض، فجاء بالمفردة كما هي، فاستقطبت إلى فضائها الدلالي مفردات مجاورة مثل (بلا ثوب، صريع، الحوافر، السناكب...) وهي مفردات تكتمل بها صورة المأساة، ولاسيما أن الشاعر قد قدّم مفردة (عار) وصدر بها الكلام فجعلها أول ما يقع على أذن السامع بصيغة نكرة لتؤدي كل الاحتمالات، فالمفردة لا تخلو من انفعال الشاعر وسخطه واستيائه لما شهدته المرثي أن يكون (عريانا) بعد سلبه وهو قتيل والخيل تقصده بحوافرها، ولعل من الشعراء من استعمل مفردة (العري) في سياق إيحائي، إذ يقول طلحة بن عبيد الله العوني المصري:

يا بأبي أجسماً تعرت ثم اكتست بالدماء وشاحاً^(٧٢٣)

إذ تمكن الشاعر من الارتقاء بدلالة مفردة العري ونأى بها عن المباشرة في التعبير بعد أن جاء بها في ظل سياق التقدية، فعبّر بذلك عن عاطفة الحزن إزاء المأساة بأفق روعي يتسم بالإكبار والرفعة والإجلال، ذلك؛ لأن العري - هنا - لم يكن عن مجبنة أو تخاذل، بل جاء في إحياء بياني صور به الشاعر كرامة تلك الأجسام التي (اكتست بالدماء وشاحاً)، فصارت دلالة (العري) تعني الخلاص والتسامي عن عالم الباطل والانحراف وكان ثمن هذا الخلاص أن تلبس تلك الأجسام ثياب الدماء في دلالة على مناجزة الأعداء ومقاتلتهم. ولا يخلو السياق العام في استعمال الشاعر للمفردات من الأسى والتوجع، ولكنه الحزن المحيط بالفخر والكرامة.

ومن المفردات التي وردت للتعبير عن دلالة القسوة مفردات (الغريب، والمفرد، والوحيد)،

إذ يقول محمد بن عبد الله السوسي:

لست أنساه في الطفوف غريباً مفرداً بين صحبه بالعراء
وكأنني به وقد خرف في التـ رب صريعاً مخضباً بالدماء^(٧٢٤)

استعمل الشاعر المفردات (غريباً ومفرداً)، لوصف الغربة وصفاً متفرداً، إذ مثل (العراء) أقصى حد لتلك المعاناة المأساوية؛ لأن العراء يعني خلو المكان من الناصر والمعين، ومن

(٧٢٢) ديوانه، تحقيق الأعلمي: ٩٥؛ أدب الطف: ٣٠٧/١.

(٧٢٣) أدب الطف: ٤٨/٢.

(٧٢٤) أدب الطف: ١١٦/٢.

المفترض أن يكون هذا التفرد في وصف الغربة موحيا بالضعف، لكن الشاعر عكس هذا المعنى في البيت الثاني، فأعطى لمفردة الغربة دلالة الثورة والثبات فانتقلت المفردة من اتجاه مبالغ فيه إلى اتجاه معاكس يوحي بالمبالغة أيضا، ولعل في وصف الغربة دلالة أخرى كما يقول كشاجم:

لا يبرحُ الغيثُ كلَّ شارقةٍ تُحصى غواديه أو روائحه
على ثرى حله غريبُ رسو ل الله مجروحة جوارحه^(٧٢٥)

أفادت هذه (الغربة) الدلالة على حدة الوعي الديني والإنساني لدى الفقيد في مجتمع يختفي لديه هذا الوعي، فالغربة هنا اجتماعية وسياسية وفكرية فهي أقرب إلى ما يصطلح عليه اليوم بـ(الاغتراب)^(٧٢٦). ويلاحظ أن الشاعر قد أضاف الغربة لرسول الله ﷺ للدلالة على أن هذه الغربة من نوع مقدس وإنساني شامل؛ لأن رسول الله ﷺ له دلالة إنسانية عامة شاملة، فضلا عن أنه يعيش في قلب الأمة الإسلامية؛ أي أنها (غربة) ذات رسالة وأهداف مقدسة تظهر انتماء الفقيد لعالم السماء مقابل الانتماء الساذج الذي كانت عليه السلطة السياسية. والمهم أن للمأساة في هذا الاغتراب أكثر من وجه، منها الغربة بمعنى النزوح عن الوطن والهجرة إلى طلب الإصلاح والحق، ومنها اغتراب وسط انحراف السلطة والناس ولذلك حل الحسين الثرى مجروحة جوارحه؛ لأنه عاش غريبا وصرع غريبا وظل غريبا على مستوى وعي الأمة وما زال؛ لأنه استطاع أن يصنع من المأساة وجها للقوة والبأس والكرامة ويظهر ذلك في قول طلحة بن عبيد الله العوني المصري:

ثمَّ انتنَى ظامئاً وحيداً كما غدا فيهم وراحا
ولم يزل يرتقي إلى أن دعاه داعي اللقا فصاحا^(٧٢٧)

إن أصل معنى مفردة (وحيدا) يدل على الضعف والوهن، ولا سيما أن الوحيد كان (ظامئاً) في معسكر الحرب، إلا أن المفردة تتحول من معنى الضعف والوحدة إلى معنى آخر اشترك في تكوينه السياق الذي وردت فيه المفردة، فصارت توحى بالقوة والعزيمة والتسامي واحتقار أساليب العدو وتسفيهها، والمهم أن المراثي كان قادرا على تحويل مسار المأساة إلى نموذج آخر يلتبس فيه من المأساة البطولة والكرامة والعزة والشجاعة والفداء.

وخلاصة القول: إن المفردات (القتل، والظمأ، والذبح، والسلب، والغربة...) من ألفاظ المأساة، انحرفت عن معانيها الحقيقية إلى أداء معاني أسلوبية متفردة، لورودها في سياقات شعرية

^(٧٢٥) ديوانه: ١١١؛ أدب الطف: ٢/ ٤٠.

^(٧٢٦) ظ: الاغتراب في تراث صوفية الإسلام، دراسة معاصرة، د. عبد القادر موسى المحمدي، بيت الحكمة،

بغداد، العراق، ط ١، (٢٠٠١م): ٥٤-٦٠.

^(٧٢٧) أدب الطف: ٢/ ٤٨.

موحية. على أنها وردت بمعانيها المعجمية في كثير من رثاء الإمام الحسين □، ولعل سبب كثرة الاستعمالات المعجمية هو إحساس الشعراء (بشعرية) تلك الألفاظ مسبقاً؛ لأن أغلبهم منتمون إلى الحدث، فهي موحية لهم بدلالات كثيرة من قبل، وذلك ما أغفلهم عن توخي الأساليب الشعرية لرفع مستواها من الاستعمال المعجمي إلى الاستعمال الشعري.

٢- مفردات قدسية:

وهي المفردات المستوحاة من النص القرآني والموروث الديني من شعائر مقدسة وأماكن تعيش في ضمير المسلمين قديماً وحديثاً، تتسم بطابع روحي فياض، استعملها الشعراء في رثاء الإمام الحسين □ للمناسبة بين شخصية المرثي ومقامه الديني ومكانته الرسالية وزعامته الروحية في نفوس المسلمين وغيرهم، ويظهر ذلك في قول ديك الجن الحمصي:

جاءوا برأسك يا بن بنت محمد مرملاً بدمائه ترميلاً
وكأنما بك يا بن بنت محمد قتلوا جهاراً عامدين رسولا
قتلوك عطشانا ولمّا يرقبوا في قتلك التنزيل والتأويلاً
ويكبرون بأن قُلت وإنما قتلوا بك التكبير والتهليلاً^(٧٢٨)

يلاحظ ورود ألفاظ قدسية في سياق ديني^(٧٢٩)، مثل: (محمد، ورسول، والتنزيل، والتأويل، والتكبير، والتهليل)^(٧٣٠)، وهي مفردات ترفع من شأن القتيل إلى مصاف القديسين من الأنبياء والمرسلين، وتحط في الوقت نفسه من شأن القاتل وتخرجه من دائرة الإسلام والإنسانية جمعاء؛ لأن الشاعر ذكر ابرز معالم الإسلام العقائدية والفكرية والثقافية، وأضاف اضافة جديدة تمثلت في (القتل العمد) وهو ما يسمى في العصر الحديث بـ(القتل) مع سبق الاصرار والترصد، وفي ذلك إدانة صريحة لجريمة كبرى تمت بقتل الحسين، فضلاً عن جريمة أخرى تمثلت في المغالطة المنطقية التي انتهى إليها القاتلون فهم يقتلون (التكبير والتهليل)، وتجدهم يكبرون ويهللون لهذا

^(٧٢٨) ديوانه: ١٠٧؛ أدب الطف: ٢٨٨/١.

^(٧٢٩) يختزل الشاعر المفاهيم اختزالاً مكثفاً في لفظ واحد كما في قوله (التنزيل، التكبير، التهليل، التأويل) بصياغة تقترب من فكرة الترميز أو الإشارات الدلالية إلى المفهوم أو المضمون الفكري. ظ: قضايا = لغوية قرآنية دراسات لغوية وتطبيقية في المنهج الأصولي لتحليل النص القرآني، د. عبد الأمير كاظم زاهد، مطبعة أنوار دجلة، بغداد، ط ١، (١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٣م): ١٥٦.

^(٧٣٠) لعل الشاعر يستمد المفردات (التنزيل التأويل) من قوله تعالى: ﴿تَنْزِيلُ الْكِتَابِ مِنَ اللَّهِ الْعَزِيزِ الْحَكِيمِ﴾، الزمر: ١. وقوله تعالى: ﴿هُوَ الَّذِي أَنْزَلَ عَلَيْكَ الْكِتَابَ مِنْهُ آيَاتٌ مُحْكَمَاتٌ هُنَّ أُمُّ الْكِتَابِ وَأُخَرُ مُتَشَابِهَاتٌ فَأَمَّا الَّذِينَ فِي قُلُوبِهِمْ زَيْغٌ فَيَتَّبِعُونَ مَا تَشَابَهَ مِنْهُ ابْتِغَاءَ الْفِتْنَةِ وَابْتِغَاءَ تَأْوِيلِهِ وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلَّا اللَّهُ وَالرَّاسِخُونَ فِي الْعِلْمِ يَقُولُونَ آمَنَّا بِهِ كُلٌّ مِنْ عِنْدَ رَبِّنَا وَمَا يَذَّكَّرُ إِلَّا أُولُو الْأَلْبَابِ﴾، آل عمران: ٧.

القتل. والمهم أن المفردات المذكورة أنفاً تسبغ على لغة الرثاء طابعاً روحياً، وعلى شخصية المرثي هالة قدسية من البهاء والجلال والمقام الأرفع، فضلاً عن سمة المأساة في مفردة (القتل) التي تكررت أربع مرات مع مفردة (العطش)، وبذلك يجمع الشاعر بين هذين النمطين من المفردات لزيادة التأثير في المتلقي والكشف عن مستوى الجريمة المرتكبة في حق المرثي، الذي يحظى بهذه المكانة والمنزلة. ويستعمل الشاعر من المفردات ما يلاقي أفقه الروحي في التعبير عن غرضه، فيقول صاحب بن عبّاد:

قاتلوا الله والنبيّ ومو لا هم علياً إذ قاتلوا ابن الرسول^(٧٣١)

استعمل الشاعر المفردات (الله، النبي، علي، ابن الرسول) وهي مفردات ذات طابع قدسي وردت في سياق ديني يحكي عن قضية كبرى ومعركة فاصلة في تاريخ السماء والأرض، فالمرثي هو (ابن الرسول)، وهذا يعني أنه الممثل الشرعي لرسالة محمد ﷺ، وأنه يستمد مكانته وزعامته من هذه الصلة الروحية الوثيقة بالرسول ﷺ والإمام علي بن أبي طالب ﷺ (الولي)، فالمرثي يمثل هذا الخط البياني المتصاعد للرسالة والعدالة السماوية، وبذلك كان قتاله قتالاً لعلي ﷺ والنبي ﷺ والله عز وجل، وهكذا يستعمل الشاعر هذه المفردات للكشف عن أن ذلك القتال كان قتالاً بين مظهر الحق والعدل والرحمة من جهة، ومن جهة أخرى مظهر الباطل والزيغ والظلم، وهنا يدرك المتلقي الشأن الرفيع للمرثي من جهة، وجرأة السلطة ومؤيديها في محاربة (ابن الرسول)، على الله والنبي ووصي النبي ﷺ.

ويكشف الاستعمال الشعري للمفردات القدسية عن جماليات في التعبير وسمو في المعنى الأدبي، ويظهر ذلك في قول ديك الجن راثياً الإمام الحسين وشهداء الطف ﷺ:

**قتلى حنّ إليها البيت والحجرُ شوقاً، وتبكيهم الآيات والسورُ
مات الحسين بأيدي مغاظها طولٌ عليه وفي إشفافها قصر^(٧٣٢)**

نجد ورود المفردات القدسية: (البيت، والحجر، والآيات، والسور)، في سياق شعري أُلّف صوراً فنية، إذ رفع (حنين البيت والحجر، وبكاء الآيات والسور) من شأن القتل إلى مراتب الأنبياء والملوك والروح القدس ومصافهم، ويدل موت المرثي على حدة التناقضات التي تعيشها أمتة الضائعة في متاهات الهوى والجاهلية وعدم استقرار الرؤية الدينية والإنسانية والحضارية، فتحدث الشاعر عن حال الضحية بسياق متقابل الصور يدل على طول الأيدي في الباطل وقصرها في الحق وهذا ما يميّز المرثي حزناً وكمداً على هذه الأمة، قبل أن يموت قتلاً وعطشاً. وتأتي

(٧٣١) ديوانه: ٢٦١؛ أدب الطف: ١٣٣.

(٧٣٢) ديوانه: ٢٧٤؛ أدب الطف: ٢٨٣/١.

مفردة الدين من المفردات القدسية التي استعملها الشاعر الراثي ليكشف بها عن ملامح عظيمة في شخصية المرثي، ويظهر ذلك في قول السرّي الرّفاء:

مَهْلًا فَمَا نَقْضُوا آثَارَ وَالدِّهْ وَإِنَّمَا نَقْضُوا فِي قَتْلِهِ الدِّينَا^(٧٣٣)

كشف الشاعر عن نزعة الجهل والقيم البالية التي كانت تنظر إلى قتل الحسين نظرة مادية ضيّقة، فكانت أقرب إلى تشفّي كفار أحد بحمزة بن عبد المطلب (رضي الله عنه)، فالشاعر يرد بتسفيه هذه الرؤية بالكشف عن حقيقة المقتول الذي يُعد من وجهة نظره رمزا دينيا متفانيا مضحيا في سبيل الله، وهذا ما تبين في استعمال مفردة (الدين)، إذ كان (قتل الحسين) نقضا لرسالة السماء وتضييعا متعمدا لدين الله، وهذا ما دأب على استعماله شعراء الرثاء إذ يقول الشريف الرضي:

يَا قَتِيلًا قَوَّضَ الدَّهْرُ بِهِ عَمَدَ الدِّينِ وَأَعْلَامَ الْهُدَى
قَتْلُوهُ بَعْدَ عِلْمٍ مِنْهُمْ أَنَّهُ خَامِسُ أَصْحَابِ الْكِسَا^(٧٣٤)

فاستعمل الشاعر مفردتي (الدين والهدى) استعمالا شعريا نأى بهما عن الدلالة المباشرة، فجاء بهما في سياق صورة فنية تجسم المعاني المجردة تجسيما حسيا يرى فيه المتلقي انهدام اركان الدين، وانتشار العبث والفساد بعد تهاوي أعلام الهدى، وذلك ما تحقق بقتل (الحسين) الذي قتل (عمدا)؛ لأن الجناة علموا من قبل أنه (خامس أصحاب الكسا)، وهذا يزيد من شأن المرثي، وتهافت الأمة التي جنت على إمامها وهي تعلم بذلك.

وارتبطت بالمفردات القدسية ألفاظ تنتمي إلى عالم الغيب والملا الأعلى، وقد استعملها الشعراء في استكناه صدى الفاجعة في العالم الآخر كما يقول علي بن حماد العبدي:

وَبَكَى جَبْرِيلُ فِي الْمَلَأِ الْعُلُوِّ أَيْضًا وَكُلُّ مَنْ فِي السَّمَاءِ
وَبِهِ عَزِيَّ النَّبِيِّ وَعَزِيَّ فِيهِ مَوْلَايَ سَيِّدُ الْأَوْصِيَاءِ^(٧٣٥)

فالمفردات (جبريل، والملا العلوي، والسماء، والنبى، وسيد الأوصياء) وردت في سياق غيبي دلت فيه الألفاظ على امتداد صدى الفاجعة إلى ما وراء عالم الحس والشهادة، وهذا يعني توسع دائرة الرثاء والتفجع وارتباط المرثي بعالم أقدس، وبذلك يختار الشاعر من هذه المفردات ما يلائم رغبته في إظهار حقيقة شخصية الفقيد، التي تنتمي على عالم السماء والقدس، والمهم أن الشاعر يستعمل المفردات لإسباغ الجانب الغيبي من المأساة على الحسين □ وإذا أراد الشاعر

(٧٣٣) ديوانه: ٧١٨/٢؛ م.ن: ٣٧/٢.

(٧٣٤) ديوانه: ٣٤/١؛ م.ن: ٢٠٧/٢.

(٧٣٥) دائرة المعارف الحسينية، ديوان القرن الرابع: ٤٨/١.

استمالة قلوب السامعين اليه، وجذبهم إلى دعوته في (البكاء) على المرثي استعمل من المفردات ما اسبغ على البكاء ابعادا روحية مقدسة، ويظهر ذلك في قول دعبل الخزاعي:

هلا بكيت على الحسين وأهله هلا بكيت لمن بكاه محمد
فلقد بكته في السماء ملائكة زهر كرام راعون وسجد^(٧٣٦)

أورد الشاعر في الحضّ على البكاء مفردات وصفات ذات بعد ديني وغيبى لها من الهيمنة على النفوس غير قليل وهي (محمد، والسماء، وملائك زهر كرام راعون وسجد)، إذ انطلق الشاعر من الابانة عن قيمة شخصية (المقتول) بذكر الباكين عليه وأولهم النبي ﷺ، ثم الملائكة الذين صنّفهم الشاعر في محاولة منه لاستيعاب عالم الملائكة كله. وهكذا تهيء هذه المفردات بين يدي الشاعر السبيل لانتاج مفهوم جديد (للبياء) على مرثيه، إنه مفهوم (التكامل) و(الاندماج) بين السماء والأرض، بين الغيب والشهادة لأن المرثي قد أراد إعادة التوازن في العلاقة بين هذه الثنائيات بطلب الإصلاح المفقود، لذا يبكي النبي والملائك الراكعون السجد الإنسان ومشروع النهضة وما لقيا في البكاء على (الحسين).

ومن المفردات التي تزر بالقدسية مفردة (الشهادة) التي استمدّها الشعراء من النص القرآني المجيد^(٧٣٧)، وهي تجمع بين (الموت) و(الحياة) الخالدة في دار النعيم. وقد أدرك الشعراء ذلك فمالوا عن استعمال هذا اللفظ في أغلب القصائد؛ لأن لفظ الشهادة يوحي بالبخارة والسعادة ويبعث الطمأنينة والراحة في النفس، فيخفف من وقع الفاجعة وحديث المأساة، وهذا ما لم يجنح اليه الشعراء ويطلبوه في الرثاء، فكانت مفردة (القتل) تتصدر وصف المرثي عندهم؛ لأنها تذكر بالمأساة وتبعث في النفس الحرارة والحزن، لاسيما أن المرثي قتل مظلوما عطشان مسلوبا، فضلا عن أنها المفردة التي تثير حماسة السامع وتدعوه إلى طلب الثأر والحق الضائع وإن توالى عليه الأيام والدهور. ومما استعمله الشعراء من لفظ (الشهادة) قول صاحب بن عباد:

عين جودي على الشهيد القتيل واتركي الدمع كالمحل المحيل
كيف يشفي البكاء في قتل مولا ي إمام التنزيل والتأويل^(٧٣٨)

ففي مفردة (الشهيد) دلالة على (الحياة) التي لا موت فيها، وبذلك يجمع الشاعر بين ثنائية (الحياة) و(الموت) إذ تسبغ مفردة (الشهيد) على الرثاء وصفا مقدسا للمرثي سمته الخلود والكرامة والرضوان، وأن المفردة نفسها تدل على أن المرثي قد شهد الموت في سبيل الله تعالى، وهذا يعني

(٧٣٦) ديوانه، تحقيق الأعلمي: ١٩٢؛ أدب الطف: ٣٠٦/١.

(٧٣٧) قال تعالى: ﴿وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أحيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ﴾. آل عمران: ١٦٩.

(٧٣٨) ديوانه: ٢٦١؛ أدب الطف: ١٣٣/٢.

انه كان ذا رسالة مقدسة وأهداف سامية، وأنه جاد بنفسه في سبيل ربه فنال بذلك كرامة الموت السعيد، ولما كانت مفردة الشهادة تومئ للوجه الجميل من واقعة الطف، فإن الشاعر أشار إلى ما حفت به هذه المفردة من مكاره ظهرت في مفردة (القتل) الذي وقع على (إمام التنزيل والتأويل). والمفردات في الواقع ترسم شخصية المرثي من زاوية السيادة والزعامة الدينية والروحية، التي تعني السيادة الفكرية والثقافية على الأمة؛ لأن (الإمام، والتنزيل، والتأويل) مفردات وردت في سياق ديني مقدس يوحي بعظمة الفقيد وسلطته الشرعية المفترضة على الناس من جهة، وتشردم اجتماع الناس على الشر وانفلاتهم بين يدي الحق وسلطة التنزيل والتأويل بأن تقتل الإمام وتضيع في غياهب الضلال ومتاهات الجاهلية من جهة أخرى، فضلا عن التحريض للدفاع عن المقدسات لإرجاع قيمتها.

وتمثل مفردة (الشهادة) النهاية المقدسة لما مرّ به المرثي من مأسٍ وآلام ومواقف موت مرعبة، ويظهر ذلك في قول دعبل الخزاعي:

هَذَا حُسَيْنٌ بِالسِّيُوفِ مُبْضَعٌ وَمُطَخٌّ بِدِمَائِهِ مَسْتَشْهِدٌ^(٧٣٩)

إذ استطاعت مفردة (الشهادة) إسباغ السمة الروحية المعبرة عن حالة الطهارة والتضحية التي بذلها المرثي من أجل أهداف رسالية مقدسة، وبذلك تغدو كل تلك المواقف البشعة محل كرامة ورفعة على المستوى الروحي فالنهاية هي الشهادة.

وخلاصة القول: أن كل المفردات القدسية وردت بمعنى متفرد مشبع بالايحاءات؛ لأنها تتصل بحياة الناس الروحية، وقد جاءت في سياق الرثاء موحية بمعانٍ توحى بأن القيم التي تتصل بها مهددة بالسقوط والانهيال، فضلا عن ايحائها بالتحريض على الثورة والانتصاف من الجناة، وقد ارتقت هذه المفردات في الاستعمال الشعري حين اوردتها بعض الشعراء في بنية الصورة الفنية، او التركيب الشعري المخصوص.

٣- مفردات المكان:

ترتبط مفردات المكان بـ(الحدث) وهي في درجة الصفر، فهي عناصر واقعية^(٧٤٠)، إلا أن الاستعمال الشعري للمفردة يسبغ عليها أبعاد دلالية ايحائية فتختزن المفردة بذلك مساحات واسعة من العاطفة والذكريات ومأساة الذات في قصيدة الرثاء، ومن ذلك قول الشريف الرضي:

^(٧٣٩) ديوانه، تحقيق الأعلمي: ٩٥؛ أدب الطف: ٣٠٧/١.

^(٧٤٠) ظ: الأسس الجمالية في النقد العربي: ١٧٥.

كربلا لا زلت كرباً وبلا ما لقي عندك آل المصطفى
كم على تربك لما صرّعوا من دم سأل ومن دمع جرى^(٧٤١)

فكربلاء^(٧٤٢) اسم مكان محايد، يمثل في الوقت الحاضر وجوداً لمدينة من المدن العراقية المحددة، إلا أن الشاعر استعمل اسم المكان استعمالاً مغايراً لما هو مألوف ومتوقع، فحلل المفردة إلى جزأين، وجعل المفردة وكأنها منحوتة من لفظين وتحمل معنهما، وهما (الكرب والبلاء) وهذا يشحنها ببعد مأساوي يثير الحزن؛ لأن مفردة المكان هنا تدل على البلاء أو الفتنة والكرب والمحنة وبذلك يحدد الشاعر موقفه من الواقعة التي حدثت في هذا المكان الجغرافي، ويستعمل المفردة استعمالاً ينأى بها عن واقعية المكان^(٧٤٣). ويستوحي الشاعر المكان، ويمعن فيه النظر، فيتراءى له في الرؤية الشعرية مكاناً آخر؛ لأنه يستوعب انفعاله بعد أن يرى نفسه جزءاً من التعبير عن المكان، ويظهر ذلك في قول الشاعر بن عبّاد وهو يرثي الحسين □:

يا كربلاء تحدثي ببلائنا وبكربنا إن الحديث يُعاد^(٧٤٤)

وإذا كان الشريف الرضي قد حلل المفردة إلى لفظين تحليلًا منطقيًا، فالصاحب بن عباد جعلها ظرفاً للحديث عن المعاني المتضمنة للكرب والبلاء، ثم الإضافة إلى الضمير (نا)، وبذلك يوحى استعمال مفردة المكان بمأساة (الشاعر) الجماعية التي تعبّر عن ضمير الأمة في علاقتها بـ(مكان) المأساة، وكيفية تحوّل العنصر المكاني إلى عنصر ذاتي يعبّر به الشاعر عن مأساة الذات بالمكان. ومن مفردات المكان التي استعملها الشعراء في لغة الرثاء مفردة (الطف)^(٧٤٥)، يقول

^(٧٤١) ديوانه: ٣٣/١؛ أدب الطف: ٢٠٦/٢؛ سبق السيد الحميري الشريف الرضي لهذا الاستعمال، إذ قال:

كربلا يا دارَ كرب وبلا وبها سبط النبي قد قُتلا

ديوانه: ٣٢٨.

^(٧٤٢) ((كربلاء بالمد هو الموضع الذي قتل فيه الإمام الحسين بن علي (رضي الله عنه) في طرف البرية عند الكوفة فأما اشتقاقه، فالكربة رخاوة في القدمين، يقال جاء يمشي مكربلاً، فيجوز على هذا أن تكون أرض هذا الموضع رخوة فسميت بذلك)). معجم البلدان، شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي البغدادي (ت ٦٢٦ هـ)، دار صادر، بيروت (١٩٧٧ م): ٤٤٥/٤.

^(٧٤٣) لعل الصنوبري قد سبق الرضي إلى مثل هذا الاستعمال وذلك في قوله:

يا كربلاء، خلقت من كرب عليّ ومن بلاء

تتمّة ديوان الصنوبري: ٣٦؛ أدب الطف: ١٩.

^(٧٤٤) ديوانه: ١٢٦؛ مقتل الإمام الحسين □، للخوارزمي: ١٥٦/٢.

^(٧٤٥) ((سمي الطف لأنه مشرف على العراق، من أطف الشيء بمعنى أطل، والطف طف الفرات أي الشاطئ، والطف أرض من ناحية الكوفة في طريق البرية فيها كان مقتل الحسين بن علي (رضي الله عنه)، وهي بادية

الصنوبري:

ما ذكرتُ الحسينَ بالطفِّ إلا جاشَ صدري بما ذكرتُ وجاشاً^(٧٤٦)

إذ حُمِلت لفظة (الطف) بثقل المأساة عبر الزمن منذ وقوعها حتى الآن، ذلك لأنها وردت في سياق التذكر، وهو عملية استحضر للحدث الماضي وجعله ماثلاً أمام أعيننا، وكأنه قد أعيدت مسرحته، فلم تبقى لفظة الطف دالة على مكان الحدث المحايد كمن يسأل: أين وقعت الحادثة؟ فنقول: في الطف.

ويستمد الشاعر من لفظ المكان رؤية شعرية يستعمل فيها مفردة (الطف) استعمالاً شعرياً، ويظهر ذلك في قول الشريف المرتضى:

طلبوا أوتارَ بدرٍ عندنا ظملاً وحُوباً

ورأوا في ساحةِ الطفِّ وقد فاتَ القلبُ^(٧٤٧)

(لفظ الطف) قد أخذ معنى الثأر الجاهلي عندما رأى أعداء الحسين في ساحة الطف القلب^(٧٤٨) وذلك بفعل المؤثر التاريخي القابع في الذاكرة، وهذا يعني أن المفردة ذات وجهين، وجه جاهلي حمل معه نزع الثأر من دون مسوغ شرعي أو حضاري، ووجه إسلامي رسالي هادف حمل معه الإصلاح والهدى والسلام.

ومن ألفاظ المكان الأخرى (العراق) و(الشام)، يقول الشريف الرضي:

كانت مآتمُ بالعراقِ تعدّها أمويةٌ بالشامِ من أعيادها^(٧٤٩)

لفظ (العراق) بديل عن لفظة (واقعة الطف) وهو تعبير مجازي ينبئ عن اتساع دلالة مفردة الطف من خلالها نتائجها المؤلمة عند محبي الإمام الحسين □ في كل العراق، إذ أقيمت له في كل العراق مآتم تعاد كل سنة وما زالت حتى اليوم الحاضر؛ لأن العراق يمثل البقعة التي أسس فيها الإمام علي بن أبي طالب □ مدرسته ومنهجه الفكري انطلاقاً من عاصمته الكوفة، أما (الشام) فهي (أموية)،

قريبة من الريف))، معجم البلدان: ٣٥/٤.

^(٧٤٦) ديوانه: ١٩٤.

^(٧٤٧) ديوانه: ٦٠/١؛ أدب الطف: ٢٦٢/٢.

^(٧٤٨) يرى الشاعر أن حرب الأمويين على الحسين □ إنما كانت من أجل الثأر لقتلهم المشركين يوم بدر. وقد تصور الأمويون في ساحة الطف (القلب) وقتلاه، والقلب (بدر) في بدر، رمى النبي □ قتل المشركين فيه.

^(٧٤٩) ديوانه: ٢٧٩. ولعل الشريف قد أخذ هذا المعنى من قول السري بن الرفاء الذي سبقه، فقال:

قبلي أقيمت بأكناف العراق لكم مآتم أصبحت بالشام أعياداً

ديوانه: ١٢٦/٢.

وفيها تقام الأفراح بمقتل الحسين في (العراق/الطف) لدى الأسر الموزعة في كل بلاد الشام. المهم أن مفردة المكان هنا تدل على الانتماء والهوية والاعتقاد والاتجاه الديني والعقائدي فالعراق مآتم، والشام عيد لحدث واحد.

ويكون لألفاظ المكان خاصية التأثير في لغة الرثاء، حين يشخصها الشاعر باستعمال فني يجعل فيها (المكان) باكيا على الحسين، نادبا له، ولاسيما أن المكان (مقدس) في نفوس المخاطبين، ويظهر ذلك في قول صفوان بن إدريس المرسي:

مصارعُ ضجّت يثربٌ لمصابها وناحَ عليهنّ الحطيمُ وزمزم^(٧٥٠)

ومكّة والأستارُ والركنُ والصفاء وموقفُ جمعٍ والمقامُ المعظم^(٧٥١)
وبالحجرِ المثلثوم عنوانُ حسرةٍ ألسّت تراه وهو أسود أسحم
وروضة مولانا النبي مُحمّد تبدى عليه الشكل يوم تخرم^(٧٥٢)
ومنبره العلويّ للجذع أعولا عليهم عويلا بالضمائر يفهم
ولو قدرتُ تلك الجماداتُ قدرهم لذكّ حراءً وأستطير يللم^{(٧٥٣)(٧٥٤)}

يلاحظ ورود مفردات (يثرب، والحطيم، وزمزم، ومكة، والركن، والصفاء، وموقف جمع، والمقام المعظم)، إذ أجرى عليها الشاعر عملية تشخيص فجعلها في سياق الفعل (ضج) و(ناح) وهي أفعال شخّصت هذه الأماكن التي تمثل معالم إسلامية تخص الإسلام والمسلمين عقائديا وتاريخيا، فهي تمتد إلى عهد إبراهيم الخليل □، فجعل الشاعر الأماكن تأسى وتحزن لواقعة كربلاء للدلالة على أن الواقعة قد مست حتى هذه المعالم في مشاعرنا وقدسيتها، وهذا ما يفهم بالضمائر الواعية.

أما الحجر الأسود، فقد اشتغل الشاعر على لونه الذي كانت له دلالة عرفية، بأنه أصبح أسود

^(٧٥٠) يثرب: المدينة المنورة؛ الحطيم: جدار الكعبة الذي فيه الميزاب؛ زمزم: بئر بمكة تفجر من تحت قدمي إسماعيل بن إبراهيم □، وطمر بمرور الزمن وأعاد عبد المطلب جد النبي □ حفره. ظ: دائرة المعارف الحسينية، ديوان القرن الخامس الهجري: ٢٠٠-٢٠١. (الهامش).

^(٧٥١) الأستار: أستار الكعبة؛ الركن: ركنه الذي فيه الحجر الأسود لشرفه؛ الصفاء: أحد جبلي المسعى وهما بين بطحاء مكة والمسجد الحرام؛ جمع: يراد مزدلفة وفيها تجمع الحصيات لرمي الجمرات في الحج؛ المقام: مقام إبراهيم □ مقابل باب الكعبة. ظ:م.ن.

^(٧٥٢) الروضة: كناية عن مرقد النبي □ ومسجده فيه. ظ:م.ن.

^(٧٥٣) حراء: الغار الذي كان رسول الله □ يعتكف فيه وعليه به نزل الوحي. يللم: ميقات أهل اليمن لحج البيت الحرام. ظ:م.ن.

^(٧٥٤) أدب الطف: ١٢/٤، وذكر المقرئ التلمساني أن للشاعر رسالة بديعة، وقصائد جلييلة ولاسيما في مراثي الإمام الحسين □. ظ: نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب: ٥٩/٦.

من ذنوب العباد - بعد أن سقط من العالم العلوي إلى عالم الدنيا -، إلى اسود أسحم بسبب الحزن والتحسر على مصارع الحسين وآل الرسول ﷺ في الطف.

وعلى الرغم من الضجيج والنواح يتصور الشاعر أن عمق الحزن والمأساة جاء عفويا؛ لأنه حزن على قضية إنسانية لم تدرك هذه الأماكن حزنها بعد، وهذا يوحي أنها عظمة الأثر في مستقبل الإنسانية، ولو أدركت هذه الأماكن أبعاد المأساة لصعقت وانهارت، وأي أماكن هي؟ (غار حراء) الذي مثل أول موضع لاتصال السماء بالأرض في رسالة الإسلام، ويللمم الذي عد ميقاتنا من مواقيت الإحرام لحج بين الله الحرام.

والمهم أن أسماء الأماكن التي وردت في رثاء الإمام الحسين ﷺ قد اكتسبت معاني جديدة تختلف عن معانيها الحسية المباشرة أو المتواضع عليها، بوصفها أماكن محايدة محددة المعالم ماديا، فأضاف الشعراء إليها مشاعر الحزن والألم، فإذا هي تتكلم بلسان حالها عن هول المأساة وأبعادها الإنسانية مقابل الأبعاد غير الإنسانية لدى الخصم.

٤- مفردات الزمان:

استعمل الشعراء عددا من المفردات الدالة على الزمان، وهم في ذلك يستلهمون زمن الواقعة بتلك المفردات، وأول تلك المفردات تناولا واستعمالا مفردة (اليوم)، ومعانيها في ذلك كثيرة منها: الدهر والوقت مطلقا أو الواقعة^(٧٥٥)، إذ وردت لفظة اليوم في السياقات الشعرية مختلفة المعاني عما هو متعارف عليه بوصفه زمنا محددا، وذلك بأساليب شتى أعطت معاني مختلفة، ومن ذلك قول الصنوبري:

يومُ الحسين ابتزَّ صبري فما مئى لا صبرٌ ولا صابرٌ^(٧٥٦)

يضيف الشاعر لفظة (يوم) إلى الحسين، وبذلك يختزل اللفظ المعاني الكثيرة من الواقعة، ويصبح ذا معنى مكثف يدل على الواقعة، فالיום يعني (الواقعة)، فهو يوم (مخصص) بالحسين، ومن الحسين ينتزع خصائصه وسماته وقيمه التأثيرية، إذ لا قيمة له من غير هذا التخصيص، لكونه دالا على زمن مجرد. وهكذا لا يحسب (يوم) الحسين بساعات الليل والنهار، بل بوقعه النفسي وما يتركه من آثار انفعالية.

وفي المعنى نفسه وردت لفظة (يوم) دالة على هول الواقعة، وذلك عند إضافتها إلى المكان (الطفوف)، ويظهر ذلك في قول الشريف المرتضى:

^(٧٥٥) ظ: الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، عبد الله الصائغ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، دار الرشيد للنشر، سلسلة دراسات (٣٠٦)، (١٩٨٢م): ٨٧.
^(٧٥٦) ديوانه: ١٢٩؛ أدب الطف: ٣٢/٢.

إن يوم الطفوف رثني حُزناً عليكم وما شربت عقاراً^(٧٥٧)

وهنا يضيف الشاعر مفردة (اليوم) إلى (الطفوف) فيصير اللفظ جامعا للزمان والمكان في جدلية تجمعهما في إطار الوعي الشعري، ذلك أن الشعر نقيض للوجود المشروط بالزمان والمكان لأنه شعر، ولذلك فإن له فكرته عنهما، المستقلة عن فكرة الوعي السكوني وحياة الكينونة عنهما^(٧٥٨).

ويستعمل شاعر آخر لفظ (اليوم) استعمالاً شعرياً لا يدل به على الزمن المحسوب المعلوم، وهو قول منصور النمري:

نفسى فداءً الحسين يومَ غداً إلى المنايا غدوّاً لا قافلُ
ذاك يومٌ أنحى بشفرتِه على سنام الإسلام والكاهل^(٧٥٩)

يلاحظ أن مفردة (اليوم) الأولى تحمل دلالة (الحين)، والحين هنا يمثل لحظة الانقلاب، لحظة اتخاذ قرار التضحية والشهادة، وبهذا تشحن اللفظة بمعاني البطولة والفداء والبسالة والقوة، ونتيجة للمعاني التي شحنت بها لفظة (يوم) الأولى بين الشاعر سبب هذا التغيّر والتحول أيضاً في ظرف اليوم الذي يحمل هنا معاني مضادة توحى بتحطيم مبادئ الإسلام ورفعة شأنه وذلك ما ظهر في مفردة (السنام)، أي: ما برز منه بعد أن وردت مفردة (يوم) الثانية في سياق بلاغي لتعظيم شأن الشر، الذي اتخذ قرار تحطيم الأشياء العظيمة في الإسلام من خلال لفظة (ذاك) التي دلت على الإشارة للبعيد مع التعظيم.

وقد وردت مفردة (يوم) للدلالة على يوم مخصوص، هو يوم عاشوراء، يقول عبد الله بن عمار البرقي (ت ٢٤٥هـ):

إذا جاء عاشورا تضاعف حسرتي لآل رسول الله وأنهلّ عبرتي
هوَ اليومُ الذي اغبرتْ الأرضُ كلّها وجوماً عليهم والسماءُ اقشعرت^(٧٦٠)

إذا أراد الشاعر بـ(عاشورا) يوم العاشر من المحرم، وهو اليوم الذي حدثت فيه الواقعة، ولكن الشاعر رأى أن يوم عاشوراء اكتسب دلالة عرفية عامة وفقد حيوية التعبير عن خصوصية المأساة فأدخله في سياق الشمول، أي الدلالة المأساوية التي تعم السماء والأرض، فآثار (اليوم) ظهرت في الحزن

^(٧٥٧) ديوانه: ١٩/٢.

^(٧٥٨) ظ: فلسفة الشعر الجاهلي دراسة تحليلية في حركية الوعي الشعري العربي، د. هلال الجهاد، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا دمشق، ط ١، (٢٠٠١م): ١٣٧.

^(٧٥٩) شعر منصور النمري: ١١٢؛ أدب الطف: ٢٠٨/١.

^(٧٦٠) مقتل الإمام الحسين □، للخوارزمي: ١٣٧/٢؛ مناقب آل أبي طالب: ٣٢٨/٣؛ أدب الطف: ٢٨١/٣.

والتحسر لدى الشاعر وهو (الحنن الإنساني)، وكذلك غبرة الأرض واقشعار السماء وهو (الحنن الكوني)، وهنا يدل (اليوم) على الواقعة والموت والحنن الإنساني والكوني في آن واحد.

ومن ألفاظ الزمان في رثاء الإمام الحسين □ (الصباح، والمساء)، ويظهر ذلك في قول جعفر بن عفان الطائي مخاطبا عينه:

أَتَنْسِي سَبْطَ أَحْمَدَ حِينَ يُمَسِّي وَيُصْبِحُ بَيْنَ أَطْبَاقِ الصَّعِيدِ^(٧٦١)
 فورود (الصباح والمساء) لم يكن بمعنيهما المتواضع عليهما، وإنما استعمالا بدلالة على المفاجأة السريعة التي تحدث خلالها أحداث كبيرة ومؤثرة، فالمعنى في (يمسي ويصبح) معنى مرادف لقولنا (قتل بين ليلة وضحاها)، والمقصود السرعة في القتل، والتصميم عليه ومفاجأة المقتول^(٧٦٢)، وهو توظيف جيد للشاعر بحيث بنى عنصر المفاجأة بالاستفهام الاستنكاري في لفظة (أتنسي) والمخاطب بها العين.

ومن تلك الألفاظ أيضا (الليل والغداة) إذ استعملهما الشاعر لتقسيم الزمان تقسيما فنيا شعريا، وليس حسابيا وقتيا، ويظهر ذلك في قول الشريف المرتضى متوعدا أعداء الحسين بقوله:

هِيَهَاتَ إِنَّ الضُّغْنَ تَو قِدْهُ اللَّيَالِي بِالْغَدَاةِ^(٧٦٣)

نلمح في مفردات الزمان (الليل والغداة) بُعدا تأريا، وروح سخط تختلط بالحنن، ولطالما عرف الرثاء (السياسي) بالمزج بين الحزن والسخط^(٧٦٤)، فالليالي عند الشاعر مثيرات الحزن الذي يتحول في الغداة إلى سخط ونقم، وهي إشارة إلى وضوح ذلك السخط والتهديد في رابعة النهار. والمهم أن مفردات الزمان هنا تعني أن الوقت مقسم بين حزن عظيم، وسخط وضغن مشتعل واضح العلائم. وفي كلا الزمانين لا يفارق الشاعر المرثي سواء في الليل على مستوى (طول) الليل الموحى به^(٧٦٥)، أم في الغداة على مستوى ثورة الضغن والوعيد على أعداء المرثي.

ومن مفردات الزمان الأخرى (الشهر) و(العام)، ومن ذلك قول الشريف المرتضى مخاطبا

^(٧٦١) أخبار شعراء الشيعة: ١١٦؛ أدب الطف: ٩٥/١.

^(٧٦٢) وصف القرآن الكريم مثل هذا الشعور المفاجئ وتغير حساب الزمن في قوله تعالى: ﴿كَأَنَّهُمْ يَوْمَ يَرَوْنَهَا لَمْ يَلْبِثُوا إِلَّا عَشِيَّةً أَوْ ضُحَاهَا﴾، النازعات: ٤٦.

^(٧٦٣) ديوانه: ٢١٠/١.

^(٧٦٤) ظ: اتجاهات الشعر في العصر الأموي: ١١٢.

^(٧٦٥) معنى الليل العام هو السكن والراحة والهدوء، قال تعالى: ﴿مَنْ إِلَهٌ غَيْرُ اللَّهِ يَأْتِيكُمْ بَلِيلٌ تَسْكُنُونَ فِيهِ أَفَلَا تُبْصِرُونَ﴾، القصص: ٢٨؛ وقوله تعالى: ﴿أَلَمْ يَرَوْا أَنَّا جَعَلْنَا اللَّيْلَ لَيْسَكُنَا فِيهِ وَالنَّهَارَ مُبْصِرًا﴾، النمل: ٢٧. أما المعنى الخاص الجديد فهو عكس هذا الليل الذي تسكن فيه الأرواح، فالليالي عند الشاعر توقد الضغن فهي ليست سكنا وراحة بل هم وقلق يوحى بالطول والثقل.

الحسين □ :

متى أرى حقكم عائداً إليكم في السر والجهر
حتى متى ألوى بموعودكم أمطل من عام إلى شهر^(٧٦٦)

نجد أن مفردات الزمان في النص تدل على الانتظار وطول الترقب، فانتقال الشاعر من العام إلى الشهر يعني انهما متساويان لديه في احتساب المدة، وهي مدة لا نهاية لأمدّها أي الطول أكثر من الحد المتعارف عليه؛ لأن المفردات وردت في سياق (أمطل)، من المماثلة في الزمان على إيجاد الحق، وكذلك الاستفهام الاستنكاري (حتى متى)؟! وذلك ما دل على الضجر في انتظار الموعد المخلص من آل محمد □^(٧٦٧).

ومن ألفاظ الزمان في رثاء الإمام الحسين □ لفظ (الزمان) نفسه الذي استعمله الشعراء لا بالمعنى المألوف، بل بالمعنى المرتبط بالأحداث، التي يدور فيها صراع الخير والشر. ومن ذلك قول الناشئ الصغير في عترة آل الرسول □ بعد أن يرثي الحسين □ :

فإن ظلمت أو قُلت أو تُهضمت فما ذاك من شأن الزمان عجب
وسوف يدل الله فيهم بأوبة وكل إلى ذاك الزمان يؤوب^(٧٦٨)

يلاحظ أن الشاعر يتخذ من لفظ (الزمان) - الأول - قناعاً للشكوى، رمز من ورائه إلى اثر الحكومات المستبدّة في تضییع الحقوق، وهو جزء من الشعور بالظلم السياسي والاجتماعي الذي كانت تمارسه السلطات في حكمها المتسلط المستبد^(٧٦٩).

أما لفظ (الزمان) الثاني فقد اراد به الشاعر معنى (التداول) الذي تستعاد فيه الحقوق؛ لأن قانون العدل الإلهي يقتضي الغلبة لله ورسوله □^(٧٧٠)، وذلك ما يتحقق في غلبة المبادئ والقيم

(٧٦٦) ديوانه: ١٢٩/٢.

(٧٦٧) الموعود والمهدي المنتظر والإمام الغائب والحجة القائم، ألقاب للإمام محمد بن الحسن، وهو آخر الأئمة الاثني عشر من أهل البيت □، تولى الإمامة بعد أبيه الحسن العسكري □، وولد الإمام المهدي (عج) في (١٥) شعبان عام ٢٢٥هـ/٨٧٤م في مدينة سامراء بالعراق، والإمام القائم الموعود ما يزال حياً، إلا أنه غاب عن الأنظار وسيظهر بأمر الله عز وجل لنشر العدل في الأرض بعد أن ملئت ظلماً وجوراً. ظ: كتاب الغيبة، للشيخ الأجل محمد بن إبراهيم بن جعفر النعماني من علماء القرن الثالث الهجري، منشورات مؤسسة الاعلمي للمطبوعات، بيروت، ط ١، (١٤٠٧هـ/١٩٨٧م)، وكتاب الغيبة، لشيخ الطائفة أبي جعفر محمد بن الحسن الطوسي (ت ٤٠٦هـ)، الناشر: مؤسسة المعارف الإسلامية، قم المقدسة، ط ١، (١٤١١هـ).

(٧٦٨) أدب الطف: ١٠٣/٢.

(٧٦٩) ظ: مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني: ٣٩٩.

(٧٧٠) قال تعالى: ﴿كَتَبَ اللَّهُ لأَغْلِبَنَّ أَنَا وَرُسُلِي إِنَّ اللَّهَ قَوِيٌّ عَزِيزٌ﴾، المجادلة: ٥٨.

العظيمة التي يضحي من أجلها الرسل والرساليون، وإن غيَّب الموت شخوصهم، على خلاف أهل الشرك والشر الذين يرون أن الغلبة لهم ما دامت شخوصهم باقية بضع سنين. والمهم أن دلالة لفظ الزمان - الثاني - جاء بها الشاعر في استعمال المفردة على غير المتعارف. إذ أراد بها تحقق وعد النصر والوراثة الإلهية لعباد الله الصالحين^(٧٧١).

وإذا كان الزمان ظرفاً خارق السعة ((تتحرك داخله الكائنات وتقع في فضائه الوقائع، فليس ثمة موت أو حياة ولا سكون أو ثبات ولا آلام أو مسرات خارج هذا الظرف))^(٧٧٢). فإن الشريف الرضي يخاطب جدّه الحسين □ بهذه الرؤية الواسعة لفضاءات (الزمن) في لغة الرثاء قائلاً:

ألقى الزمان بكلم غير مُندمل عُمر الزمان وقلب غير مسرور
يا جدُّ لا زال بي همٌّ يحرضُني على الدموع ووجدٍ غير مقهور^(٧٧٣)

نجد أن الشاعر قد استعمل مفردة (الزمان) للدلالة على حركة التاريخ التي رآها الرضي أنها تتحرك لصالح الظالمين، وفي هذا اليأس والحزن وعدم الانفراج، وهو على خلاف معنى (التداول) المتقدم ذكره. ويلاحظ أن (الجرح) الذي أراد الشاعر التعبير عنه هو الجرح الدائر مع دوران الكواكب واختلاف الليل والنهار، فهو جرح إنساني ذو سمات كونية أزلية ترتبط بعمر الزمان، إنه بحق ألم الإنسان الواسع الشامل بكل مستوياته الشعورية الإنسانية وفضاءاته الكونية، وعندئذ يكون الرثاء ما دام الزمان بأزله، وقديماً قيل في الرثاء ((لأبكينك الشهر والدهر، أي ما دام الشهر والدهر))^(٧٧٤).

ويمكن القول إن مخاطبة الشاعر للحسين □ بقوله (يا جد) إنما أراد بها مخاطبة (زمان) المأساة، فالمأساة بدأت بـ(الجد) واستمرت، والشاعر يواجه هذه المأساة بـ(الجراح) وفي ذلك دلالة خفية على الملاقاة والمواجهة الراسخة والمقاومة الصلبة. وقد تأتي مفردة (الزمان) لتدل على رؤية مستقبلية متفائلة خاصة بـ(المرثي)، فالمرثي لم يسلم من التنكيل والاضطهاد حتى بعد قتله ومواراته التراب، ويظهر ذلك في قول زيد المجنون المصري المتوفى في القرن الثالث الهجري:

^(٧٧١) قال تعالى: ﴿وَلَقَدْ كَتَبْنَا فِي الزَّبُورِ مِنْ بَعْدِ الذِّكْرِ أَنَّ الْأَرْضَ يَرِثُهَا عِبَادِيَ الصَّالِحُونَ﴾، الانبياء: ١٠٥.

^(٧٧٢) الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام: ٦١.

^(٧٧٣) ديوانه: ٣٧٨/١.

^(٧٧٤) الزاهر في معاني كلمات الناس، الانباري، أبو بكر محمد بن القاسم، (ت ٣٢٨ هـ)، تحقيق: د. حاتم صلاح

الضامن، مطبوعات دار الرشيد للنشر، بغداد، (١٩٧٩ م): ٣٨٧/١.

أحِثُّ بِالطَّفِّ قَبْرَ الْحُسَيْنِ وَيَعْمُرُ قَبْرَ بَنِي الزَّانِيَةِ^(٧٧٥)
لَعَلَّ الزَّمَانَ بِهِمْ قَدْ يَعُودُ وَيَأْتِي بِدَوْلَتِهِمْ ثَانِيَةً^(٧٧٦)

فمفردة (الزمان) تمتد خارج إطار الوقت وحدود المدة، فهي هنا تدل على معنى (التداول) الذي يراد به تحقق الوعد الإلهي بوراثنة الأرض لعباد الله الصالحين، فالشاعر يستعمل المفردة استعمالاً شعرياً يسبغ عليها طابعاً من القوة والإرادة القادرة على (التغيير) لتحقيق الانتصار للمرثي الذي يمثل وجه القيم والمبادئ العظيمة والحقوق الضائعة على المستوى الإنساني بأجمعه، وكأن في لفظ الزمان حدّ لذلك (الحرث) الذي يمثل أبشع سبل الظلم والشر والبغضاء في منهاج الظالمين، فالحرث يعني انتهاك الحقوق والحرمان وتضييع آثار الصلاح والشموخ، وهكذا تأتي مفردة الزمان رادعاً لتصحيح مسارات الصراع بين العدل والظلم، أو التوحيد والشرك. ومثلما رأى المصري هذه الإرادة والقدرة للزمان، فإن دعبيل الخزاعي يرى ذلك في الدهر^(٧٧٧)، ولكن برؤية غير متفائلة، وهو قوله:

لَقَدْ شَغَلَ الدَّمُوعَ عَنِ الْغَوَانِي مَصَابُ الْأَكْرَمِينَ بَنِي عَلِيٍّ
فِي أَسْفَى عَلَى هَفَوَاتِ دَهْرٍ تَقْتُلُ فِيهِ أَوْلَادُ الزَّكِيِّ^(٧٧٨)

وردت مفردة (الدهر) في سياق الذم والاستنكار والتمرد على مشيئة القدر، فالشاعر يرى في (الدهر) تلك الدلالة على الإهلاك، وفي هذا يتبع دعبيل القيم الفنية لدى الشعراء الجاهليين في ذم الدهر عند المصيبة والرزاء، إلا أنه لا يؤمن بحقيقة إيمان الجاهليين بسطوة الدهر وقدرته^(٧٧٩)، بل يتخذ من هذا الاستعمال تأكيد القيمة الفنية من جهة، والاستتار به عن تسمية الأشياء بأسمائها، والإفصاح عن هويتها وشخصها.

ونخلص مما تقدم إلى نجاح الشعراء في استعمال مفردات الزمان استعمالاً شعرياً تنوعت فيه

^(٧٧٥) أشار البيت إلى ما فعله المتوكل العباسي بقبر الحسين □، حيث أمر بهدمه أربع مرات، المرة الأولى سنة (٢٣٢هـ)، والمرة الثانية في سنة (٢٣٦هـ)، والمرة الثالثة في سنة (٢٣٧هـ)، والمرة الرابعة في سنة (٢٤٧هـ)، وقد حرث القبر وأجرى عليه الماء ليمحو أثره. ظ: مقاتل الطالبين: ٤٧٨؛ دائرة المعارف الحسينية، تاريخ المراقد: ٢٦٩/١-٢٧٧.

^(٧٧٦) تاريخ الخلفاء: ٣٤٧؛ بحار الانوار: ٤٥/٦؛ دائرة المعارف الحسينية، ديوان القرن الثالث: ١٧٥.
^(٧٧٧) ((.. قال قوم أن الدهر مدة بقاء الدنيا من ابتدائها إلى انقضائها، وقال آخرون، بل دهر كل قوم زمانهم، وكان الرجل إذا أصيب بمصيبة أو رزء أغرى بذم الدهر...)). الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام: ٦٢-٦٣.
^(٧٧٨) مقتل الإمام الحسين □، للخوارزمي: ١٣٣/٢؛ بحار الانوار: ٢٧٧/٤؛ دائرة المعارف الحسينية؛ ديوان القرن الثالث: ١٧٩.
^(٧٧٩) ﴿وَقَالُوا مَا هِيَ إِلَّا حَيَاتُنَا الدُّنْيَا نَمُوتُ وَنَحْيَا وَمَا يُهْلِكُنَا إِلَّا الدَّهْرُ﴾، الجاثية: ٢٤.

المعاني والدلالات، فهناك ما يهدف منها إلى اقتناص زمن الواقعة وتحريكه في النص لاعطاء الزمن حقه في اثناء سرد الحدث العاشورائي، ولعل بعضها مثل (أقنعة) عبّر الشاعر من ورائها عن جملة من الافكار والموضوعات التي لا يستطيع الإفصاح عنها، وعندئذ شكى الشاعر من (الزمان) و(الدهر) وكأنهما من يحكم الدنيا ظلما وجورا، وكما استعمل الشعراء مفردات الزمان كعلامات مستقبلية على النصر والظفر، وهي رؤى شعرية متفائلة مثلت موقف الشاعر من الفاجعة في ذلك العصر الذي نظم فيه الرثاء، وهكذا جاءت هذه المفردات متلونة بوجودان الشعراء، وهذا الأمر يسبغ عليها دلالات فنية.

٥- مفردات السلاح.

أولى العرب السلاح أهمية بالغة منذ العصر الجاهلي، وما كان العربي ليستطيع الاستغناء عن سلاحه^(٧٨٠)، وقد استعمل شعراء الرثاء عدداً من ألفاظ السلاح استعمالاً خاصاً متفرداً أظهر عدداً من المعاني الشعرية غير المنظورة من قبل في المفردة، ومن ذلك قول أبي فراس الحمداني راثيا الحسين □.

إذ قال إسقوني فَعُوْضَ بالقنا من شرب عذب الماء ما أرواه^(٧٨١)

ورد لفظ القنا في سياق تصوير فني يكشف عن المفارقة الشديدة التي تحول فيها (القنا) المساوي للموت إلى (ماء)، وهنا يدل الشاعر في استعمال المفردة على أن المعرض به قد حطم كنه الأشياء ورمزيتها، فالماء الذي هو كنه الحياة ورمزها يتحول إلى رمز للموت البشع والقتل المتعمد، وعندئذ يكشف الشاعر عن سخرية القدر في استعمال المفردة هذا الاستعمال. وقد يأخذ استعمال مفردة السلاح لنفسه في لغة الرثاء بعدا فخريا ونمطا تأبينيا، ومنه قول الشريف المرتضى راثيا الإمام الحسين □:

وكالف بالحرب لو أله أطعم يوم السلم لم يطعم
مُثلّم السيف ومن دونه عرض صحيح الحد لم يُثلّم^(٧٨٢)

فمفردة (السيف) تدل على قوة حركة الحق في الصراع مع الباطل وأن المواجهة والمقاومة مستمرة بينهما، ولا بد أن يتعرض (رمز الحق والمواجهة) في حركته للمحن والبلاء، لأن ذلك ثمن استقامة الدين وصحة العرض وسلامة المبدأ والرسالة. فثلّم السيف يعني الفتنة والابتلاء والكرب،

^(٧٨٠) ظ: الفروسية في الشعر العربي، د. نوري حمودي القيسي، مكتبة النهضة العربية، عالم الكتب، بيروت،

ط ٢، (١٩٨٤م): ١٦٥.

^(٧٨١) ديوانه: ٣٤٧.

^(٧٨٢) ديوانه: ٣٦٥/٣؛ أدب الطف: ٢٧٠/٢.

وهو ليس بمتبلبة على الفارس الرسالي إذا كان يحامي بذلك عن عرض صحيح الحد^(٧٨٣).
ووردت مفردات السلاح في لغة الرثاء بمعان مختلفة عما هو الشائع المؤلف عنها. ويظهر ذلك في قول الإمام الشافعي:

فالسيف إعوَالٌ وللمرْمَح رنّةٌ وللخيل من بعد الصهيل نحيبٌ^(٧٨٤)

وردت ألفاظ السلاح (السيف، والرمح، والخيل)، في سياق التشخيص الفني الذي هيئ للألفاظ دلالات جديدة أراد بها الشاعر بث الاحساس والعاطفة حتى في أدوات القتل والابادة، فهي تبكي على المراثي بحرارة وحزن، وهذا يعني أن فاجعة المراثي قد أثرت حتى في السيف الذي ضربه، والرمح الذي طعنه، والخيل التي داسته، فهي تترك أن المراثي يمثل أنصع وجه للخير والسماحة، وأنه قد أثر في كل الموجودات حوله حتى أدوات القتل، التي رأت أنها قتلت في قتله المبادئ والقيم والأصالة التي تجسدت به، فبكت على فعلتها وعليه في آن واحد. وقد توحى مفردات بعض الشعراء للسلاح بأنه يدل على التطاول والبطش والافراط في استعمال القوة، إذ تتسلح بها أعظم امبراطورية في العالم آنذاك لمواجهة فئة قليلة لا تزيد على سبعين رجلاً وبرفتهم نساء وأطفال. ويقوي هذه المعاني (البطش والافراط في استعمال القوة) ترادف مفردات السلاح واستعمالها بأوصافها، وليس بمعانيها الحقيقية، ويظهر ذلك في قول السيد الحميري:

فغدوا لـه بالسابغا تـ عـلـيـهـمـ والمـشـرفيـة
والبـيـض واليـلـب الـيـمـا ني والطوال السمهريـة^(٧٨٥)

^(٧٨٣) استعمل العرب قديماً هذا الأسلوب، وهو المدح بما يشبه الذم، وهو من المعاني العميقة التي لا يشعر المتلقي بنضوبها مهما تناولها الشعراء بأساليب مختلفة، يقول النابغة الذبياني:

ولا عيبَ فيهم غير أن سيوفهم بهنّ فلولّ من قراع الكتائب
ديوان النابغة الذبياني، شرحه وضبط نصوصه وقدم له: د. عمر فاروق الطباع، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (١٤١٤هـ/١٩٩٤م): ٢٠.

^(٧٨٤) مقتل الإمام الحسين □، للخوارزمي: ١٢٦/٢؛ مناقب آل أبي طالب: ١٢٤/٤؛ أدب الطف: ٢٤١/١.

^(٧٨٥) السابغات: الدروع، والتسبغة: زرد مشبك الحلق متصل بالبيضة يطرح على الظهر ليستر العنق فلا تؤثر فيه الضربات والطعن، والبيضة خوذة حديدية بيضوية الشكل، يضعها الفارس على رأسه لتقيه ضربة السيف، أما المشرفية: فهي سيوف منسوبة إلى مشارف الشام حيث كانت تصنع، وقيل موضع في اليمن، واليلب اليماني: دروع من الجلود تصنع في اليمن، والطوال السمهريّة: نوع من أنواع الرماح المفضلة عند العرب. ظ: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، د. جواد علي، دار العلم للملايين، بيروت، مكتبة النهضة، بغداد، ١٩٧٠م: ٢٢/٥ وما بعدها.

وَهُمْ أَلَوْفٌ وَهَوَافِي سَبْعِينَ نَفْسًا هَاشِمِيَّةً^(٧٨٦)

فاستعمال الشاعر للمفردات (السابغات، والمشرفية، والبيض، واليلب اليماني، والسمهرية) يعرض أوصاف السلاح فيثير عندها إدراك المتلقي إزاء ذلك الحشد الهائل للعسكر، وما يحمل من صنوف الأسلحة للفتك والبطش بالحسين والنفر الذين معه.

وخلاصة ما تقدم هو أن الشاعر قد نجح في استعمال مفردات السلاح والحرب، ولا سيما أنه ابتكر العلاقات الجديدة بين (السلاح) و(المرثي) وهي علاقات قائمة على التأثير والشعور الإنساني بالمأساة والفاجعة، وكذلك إشراك الشعراء المتلقي بأجواء الحرب وصراع الحق والباطل ومشاهد تلك المعركة المتفرّدة في استعمال أدوات الحرب والقتل، والإفراط في القوة.

(٧٨٦) ديوانه: ٤٧١.

المبحث الثاني الاستعمال الشعري للغة في مستوى الجملة

لما كانت الألفاظ المادة الأولية للغة، فإن ضم اللفظة إلى اللفظة^(٧٨٧) في مجموعة من العلاقات الجديدة من خلال نسق فني... يحدد أبعاد الحركة والحياة في القصيدة ويجسدها^(٧٨٨). ويراد بالجملة في هذا المبحث السياق الفني للتركيب، وهو ((المستوى الظاهر للاستعمال، وعمقها المقتضى التركيبي أو القاعدة أو البيئة العميقة، كما يطلق عليها (تشومسكي) (Chomsky))، وهي التي يقاس عليها التحول^(٧٨٩) عن القاعدة أو المقتضى^(٧٩٠). ولما كانت الجملة تستثمر إمكانات التحول في العلاقات النحوية على المحور السياقي فإن (الرسالة) ستظهر فيها أقوى من ظهورها في المفردات وإن نُظر إليها في السياق. وعليه سيتناول هذا المبحث ظواهر النظم على المحور السياقي في شعر رثاء الإمام الحسين □ في العصر العباسي على النحو الآتي:

١- النداء:

ورد أسلوب النداء في رثاء الإمام الحسين □ في غير موضع، وجاء في معظمه معبراً عن معان عميقة بعد أن استطاع الشعراء به تأدية طرف من غرضهم، لكونه يحمل دلالة الدعاء والتعجب والتلهف والتلذذ، فضلاً عن تنبيه المنادي والدعوة إليه بأن يقبل^(٧٩١) وهو المعنى الاصل. ومن استعمال النداء قول الشريف الرضي مخاطباً الإمام الحسين □:

يا بن بنت الرسول ضيّعت العَهـ دَرجالْ، والحافظون قليلُ

^(٧٨٧) ظ: الإيضاح في علوم البلاغة: ١٢٤؛ أسرار البلاغة: ٣.

^(٧٨٨) ظ: التحليل النقدي والجمالي للأدب، د. عناد غزوان، سلسلة كتب شهرية، تصدر عن دار آفاق عربية للصحافة والنشر، بغداد، العراق، (١٩٨٥م): ٢٣.

^(٧٨٩) التحول: استثمار طاقات الأسلوب، وفيه تتحول الكلمة إلى إشارة لا تدل على معنى، وإنما تثير في الذهن اشارات أخرى، وتجلب صوراً إلى داخلها لا حصر لها فتحدث أثراً انفعالياً شعورياً يثير في الذهن صوراً لا تؤدي إلى معان موضوعية، وإنما إلى صور أخرى تنطلق في المخيلة حرة كحرية الإشارة. ظ: الخطينة والتكفير: ٢٥.

^(٧٩٠) التحول عن المقتضى في سياق القرآن الكريم، د. علي كاظم أسد، بحث مقدم إلى المؤتمر النقدي لجامعة اليرموك: ١٩٩٥م: ٣.

^(٧٩١) ظ: الصاحب في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، أحمد بن فارس (ت ٣٩٥هـ)، حققه وقدم له: مصطفى الشويمي، مؤسسة بدران، بيروت، (١٩٦٣م): ١٧٨-١٧٩.

....

يا حساما فلّت مضاربة الهـ ام وقد فلّة الحسام الصقيل

....

يا غريب الديار صبري غريب وقتيل الأدعياء نومي قليل^(٧٩٢)

يلاحظ في النداء^(٧٩٣) وتصدره لمطالع الأبيات شحنة من التحبب للمنادى على الرغم من الابتعاد في العامل الزماني والمكاني، بيد أن هذا التحبب ظاهر في القرب من جهة العاطفة الفياضة التي تحرك الشاعر في مرثيته بالنداء، لإظهار شدة ما لاقاه الحسين □ وتأسيا معه بدلالة استعماله المنادى المضاف في البيت الأخير من قوله: (يا غريب الديار...)، ففي هذا النداء بعد عاطفي واضح الملامح. وقد مزج الشاعر صبره بصفة المنادى وهي (الغربة)، فكان هذا التلاقي هو المسوّغ للقول بقرب الشاعر من المرثي في النداء مع الاحتفاظ بالبعد المكاني والزمني.

ويستعمل الشاعر من النداء ما يجعله قريبا من المرثي بما يناسب الخطاب المقول الموجه إليه، ويظهر ذلك في قول ابن الهبّارية وهو يخاطب الحسين □:

أحسين والمبعوثُ جدك بالهدى	قسما يكون الحقُّ عندهُ مُسائلي
لو كنتُ شاهدَ كربلاء لبذلتُ في	تنفيس كربك جهد بذل الباذل
وسقيتُ حدّ السيف من أعدائكم	علّا وحدّ السمهري الذابل
لكنني أخرتُ عنك لشقوتي	فبلايلي بين الغري وبابل
هبنّي حرمتُ النصر من أعدائكم	فأقلّ من حُزن ودمع سائل ^(٧٩٤)

استعمل الشاعر النداء (بالهمزة)، وهي مما ينادى به على القريب المصطفى^(٧٩٥)، واستعماله هذا ينبئ عن شدة التلهف لديه في خطابه مع الإمام، فكأنه يخاطب الإمام خطابا قريبا مباشرا، فاستعمل همزة النداء التي تفيد التقرب، بل توحى بقربه من الإمام □ فكأنه يصوّر نفسه جنبه، وهو يستعذره لما جرى، لأنه لا حيلة له في نصره، كما يكشف هذا الاستعمال رؤية الشاعر في أن (النصرة) حقه، بدلالة قوله (حرمت)، ولما كان الحق قريبا من صاحبه سواء أكان مسلوبا أم

^(٧٩٢) ديوانه: ٦٥٩/٢.

^(٧٩٣) استعمل الشاعر من أدوات النداء (يا) وهي أم حروف النداء، وبها ينادي على ((المتوسط والبعيد حقيقة وحكما)). في النحو العربي، نقد وتوجيه، د. مهدي المخزومي، المكتبة العربية، بيروت، ط ١، (١٩٦٤م): ٣٠١.

^(٧٩٤) ديوانه: ٥٢؛ أدب الطف: ٢١/٣.

^(٧٩٥) ظ: معاني الحروف، الرماني، أبو الحسن علي بن عيسى النحوي (ت ٣٨٤هـ)، تحقيق: عبد الفتاح إسماعيل، دار نهضة مصر، دار العالم العربي، القاهرة، (١٩٧٣م): ١٥/٢.

موجودا دعا الشاعر لأن يخاطب الحسين □ (الهمزة) تقريبا يفيد التلهف؛ لأن نصرة الحسين هي حقه الملازم له والقريب منه. واستعمل الشعراء الرثاء النداء للدلالة على التنبيه وهم يخاطبون اعداء الحسين □ اشد الخطاب وأعنفه عبر النداءات المتكررة ومنها قول الصنوبري:

يَا عُصْبَةً لَمْ تَخَفْ مَنْ إِلَهْهَا أَنْ تَجُورَا
يَا عُصْبَةً لَمْ تُرَاقِبْ قَرَأْتُهُ الْمُسْطُورَا

....

يَا مَنْ يَنْزُودُ حَسِينًا عَنْ الْفِرَاتِ فَجُورَا

....

يَا قَوْمُ.. مَاذَا جَنَى الْقَوْمُ دُمُّرُوا تَدْمِيرَا^(٧٩٦)

يلاحظ استعمال الشاعر اداة النداء (يا) التي أفادت معنى البعد بين الشاعر والقوم الذين يناديهم، وهو البعد على جميع مستوياته العقائدية والفكرية والإنسانية من جهة، وإفادة معنى (التنبيه) لهم من جهة أخرى. وموضع الأبيات الدلالي يؤكد هذا التنبيه؛ لأن الشاعر بشأن مخاطبة اعداء الحسين □ في سلوكهم الذي خرقوا به حدود التوصيات القرآنية فلم يرعوا كتاب الله وسنة نبيه بقتل الحسين وأهل بيته. ثم عقب بالاستنكار التعجبي عن (تدمير الحسين وأهله) بلا جرم، فكل هذه المواضع تحتاج إلى تنبيه القوم، وهو تنبيه فيه زجر وإدانة لهم، ولاسيما ان في (يا) النداء فضل دلالة على التنبيه لما فيها من مدّ في الصوت، وذلك بوجود الألف الممدودة. ومن الجدير بالذكر أن الشاعر في مواضع نداءاته جميعا قد جاء بالمنادى على صيغة العموم بقوله: (يا عصابة، مَنْ الموصولة، قوم) فأفاد شمول الادانة لجميع المشاركين في هذه الجريمة بلا استثناء.

ومن اللافت للانتباه أن الشاعر استعمل في البيت الاخير المنادى بالتنكير (قوم) للمعتدين، وبالتعريف (القوم) للمعتدى عليهم، ليشير إلى أن المنادى النكرة هو نكرة في حقيقته؛ لأنهم (قوم) مجردون من أي فضيلة أو قيمة أخلاقية أو لازم ديني، أما تعريف (القوم) فهو على الحقيقة الواقعية؛ لأن ذكرهم بقي معروفًا خالداً أبد الدهر.

ويكرر الشاعر نداءاته بما يمنح السامع الشعور بالندب والبكاء والاستصراخ، هذا وهي في سياق مخاطبة المرثي أو من له علاقة به، وذلك في قول الشريف الرضي:

يَا رَسُولَ اللَّهِ لَوْ عَايَنْتَهُمْ وَهُمْ مَا بَيْنَ قَتْلِ وَسَبَا

وبعد وصف أحوال القتلى ومصارعهم، يقول:

لرأت عيناك منهم منظرا للحشا شجواً وللعين قذى

ثم يخاطب الحسين □ :

يا قتيلاً قوَّضَ الدهرُ به عمَد الدين وأعلام الهدى

فيجيب على النداء:

قتلوه بعد علم منهم أنه خامس أصحاب الكسا

ثم يصوِّر الرضي حال الإمام يوم عاشوراء منادياً جدّه وأباه وأمه، قائلاً:

مرهقاً يدعو ولا غوث له بأبٍ برّ وجدّ مصطفى

وبأمّ رفّع الله لها علماً ما بين نُسوان الورى

أي جدّ وأبٍ يدعوهما جدُّ يا جدّ، أغثني يا أبا

يا رسول الله يا فاطمة يا أمير المؤمنين المرتضى^(٧٩٧)

نجد في الأبيات المتقدمة انقساماً لدور المنادي، ففي أول وهلة كان (الراثي) هو الذي يدير دفّة النداء، فابتدأ بقوله (يا رسول الله)، والنداء هنا موجه إلى دلالة الاستغاثة بالرسول بوصفه رسول الرحمة وجدّ الحسين، ويلفت النظر أن المنادي يخاطب (الرسول)، وكأنه قد شهد الحدث فراعته ما شهد، فاستغاث بالرسول ليعاين بأم عينيه ما يحدث ويجبره مما يراه.

ويبدو أن شدة هول المنظر الذي رآه الشاعر حتى العمق يشهد له بأنه أول من رأى هذه الفاجعة ورسمها بجلال تفاصيلها المروّعة، فكأنه مكتشفها، وأحس أن لا ملجأ يلجأ إليه إلا الرسول □ ظناً منه بأنه لا يعرف حق الحسين □ إلا جدّه، فالواقعة بشعة إلى الحد الذي لا يستغاث معها بأحد سوى الرسول الأعظم، فهو ولي دمه وجدّه ويزاد على ذلك أن قتل الحسين □ هو لما جاء به النبي من دين الإسلام، فنقم عليه بنو أمية وآل أبي سفيان، فكأن الشاعر يذكر النبي بأن الحسين مقتول، وإن النبي هو الولي والمقصود من هذا القتل.

ثم انتقل الشاعر بالنداء إلى الحسين □ فجعله (منادياً)، زيادة في تصوير المشهد وبناء دلالة الاستغاثة ممن يحق له الاستغاثة أكثر من غيره بالنبي، فهو الأولى بالاستغاثة من الشاعر نفسه، فقال (يا جدّ) ثم صرّح بالاستغاثة بفعل الطلب بدلاً من حرف النداء (أغثني يا أبا). ونلاحظ أن النداء الأول الصادر من (المرثي) لجدّه كان مجرداً من حرف النداء، مما يدل دلالة على عظم المصيبة والموقف الانفعالي الذي كان يمر به المرثي، أو يمر على المرثي، فأثر النداء مباشرة باسم المنادى (جدّ..) من دون حرف النداء لسرعة الاداء وشدة الطلب، ولما لم يجد رداً استعان بحرف النداء

ثانية، ثم صرّح بفعل الاستغاثة في الثالثة مع أبيه وجده، لأن فعل الاستغاثة الصريح يصلح لأن يتعلق بقوله (يا جد أغثني)، ويصلح لأن يتعلق بقوله (أغثني يا أبا)، ولربما أراد الاثنين. ويتضح من هذه النداءات اعتماد الشاعر لتقنية (الالتفات) التي ينصرف فيها المتكلم من المخاطبة إلى الإخبار، ومن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك^(٧٩٨). وفي ذلك قصد الشاعر لإشراك الآخر معه في لغة الرثاء أو اتخاذه قناعا له داخل النص^(٧٩٩)، وهو ما يسبغ تعدادا للأصوات الرثائية طلبا لبلوغ الغرض وزيادة التأثير.

٢- الاستفهام:

وهو في أصله ((..طلب المراد من الغير على جهة الاستعلام))^(٨٠٠) ويخرج لمعان أخرى، منها (التعجب) كقول محمد بن مسعود الغافقي (ت ٥٤٠ هـ):

أَتَنْتَهَبُ الْأَيَّامُ أَفْلَادُ أَحْمَدٍ وَأَفْلَادُ مَنْ عَادَاهُمْ تَتَوَدَّدُ
وَيُضْحِي وَيُظْمَأُ أَحْمَدٌ وَبَنَائُهُ وَبَنَاتُ زِيَادٍ وَرُدْهَا لَا يُصْرَدُ
أَفِي دِينِهِ فِي أَمْنِهِ فِي بِلَادِهِ تَضِيقُ عَلَيْهِمْ فُسْحَةٌ تَتَوَرَّدُ^(٨٠١)

نأى الشاعر عن استعمال الاستفهام الحقيقي وأراد الاستفهام التعجبي، فهو لا يبغي من وراء سؤاله ردا أو اجابة بقوله (أَتَنْتَهَبُ الْأَيَّامُ..) وإنما أراد الإفصاح عن شدة تعجبه من الأيام وصرورها بالحسين وأهله وإن هذه الأيام ذاتها تتوحد إلى أعاديهم، فالاستفهام بالتعجب قائم على مرتكزين:

الأول : التعجب من أذى الحسين وأهله.

الثاني: التعجب من تودد الأيام للأعداء.

على حين أن المنطق يقرر بحدوث العكس تأسيسا على خصوصية كل من الطرفين. فهنا تعجبان لا تعجب واحد، وما يسند القول بأن الاستفهام ههنا قد انحاز إلى دلالة التعجب هو التعجب الثاني الذي صاغه الشاعر على أسلوب الاستفهام الاستنكاري أيضا، وهو قوله (أفي دينه، في أمنه، في بلاده)؟، فكيف للمرء الذي يمتلك كل هذه الخصوصيات أن تضيق عليه (فسحة)؟!، واللافت للنظر أن الشاعر يتعجب بالاستفهام منتقلا من الخصوص إلى العموم، فهو ابتداءً استفهم متعجبا من أنهم ضيقوا عليه في دينه، حيث كان الإمام في المدينة المنورة التي هي أصل الدين ومرعاه، ثم قال

^(٧٩٨) ظ: كتاب البديع: ٥٨.

^(٧٩٩) ظ: أقتعة النص: ٤٧ وما بعدها.

^(٨٠٠) الطراز المتضمن لأسرار البلاغة: ٢٨٦/٣.

^(٨٠١) أدب الطف: ٦٩/٤.

(في أمنه)، وأراد بذلك (مكة)؛ لأنها آمنة من الله تعالى^(٨٠٢)، ثم قال في (بلاده) وهي العراق؛ لأن الحسين إمام الحق، وللإمام حاكمية على سائر البلدان، فهي تبع له، وهي بلاده، والعراق كان مسلماً، فكل هذه المواقع قد ضُيِّقَ عليه فيها، حتى أن أعداءه لم يتركوا له سعة من الأرض يستقر فيها وإن كانت (فسحة)؛ فكل هذا حقيقة يدعو إلى التعجب بالتساؤل عن علّة هذا.

ومن معاني الاستفهام (الإنكار) لغرض التصديق، ومنه قول الشاعر:

أينسى تقيَّ كربلاء وكرَبَها وسبَّ رسول الله بالطفِّ صرَّعا^(٨٠٣)

الاستفهام الذي نواجهه في مطلع البيت بقول الشاعر (أينسى...) ليس استفهاماً في حقيقة أمره الدلالي، إذ ليس له من الاستفهام إلا المبنى الخارجي، فالبيت بأسره إنشائي المبنى إخباري المعنى، والمراد منه (الإنكار) لغرض التقرير فيكون المعنى (لا ينسى تقيَّ كربلاء وكرَبَها..).

ولكن يمكن القول أن الاستفهام الذي مارسه الشاعر في هذا البيت الذي هو نفي في حقيقة أمره، كان له نصيب في بناء دلالة النفي؛ لأن الشاعر زودنا في أسلوب الاستفهام بفكرة (التقرير) للمتلقى فكأنه يطالب المتلقي بالاستفهام لأن يشاركه في توثيق معنى عدم النسيان لهذه الواقعة، فكأنه يسأل والمتلقي يجيب بالإقرار لهذا المعنى، فالأصل المراد هو النفي من قبل الشاعر بأنه لا ينسى تقي.. هذا وفي الوقت نفسه يقرر المتلقي على هذا النفي لكي يلزمه بالحجة، وهذه هي الغاية من استعماله هذا الأسلوب ولو قال ابتداءً (لا ينسى تقي كربلاء..) لأفاد النفي معنى الإخبار فقط من دون إشراك المتلقي في هذا النفي، فهو أسلوب يحفز المتلقي للمشاركة في النفي بإجابته.

واستعمل شعراء الرثاء الاستفهام للدلالة على (التهكم) و(الاحتقار)، ومنه قول الشريف

المرتضى مخاطباً بني أمية:

وكيف بعثتم دينكم بالذي اسـ	تنزروه الحازم واسـ تحقرا
لولا الذي قدر من شأنكم	وجدتم شأنكم أحقرا
كانت من الدهر بكم عثرة	لا بد للسابق أن يعثرا
لا تفخروا قط بشيء فما	تركتم فينا لكم مفخرا ^(٨٠٤)

إن قارئ هذه الأبيات يجد طابع التهكم والاحتقار قد طغى عليها جميعها، الذي أفاد

(٨٠٢) ﴿وَإِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّ اجْعَلْ هَذَا بَلَدًا آمِنًا وَارْزُقْ أَهْلَهُ مِنَ الثَّمَرَاتِ مَنْ آمَنَ مِنْهُمْ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ﴾، البقرة: ١٢٦.

(٨٠٣) البيت من أبيات لشاعر في القرن السادس وما قبله، قالها في مصاب الإمام الحسين □، دائرة المعارف الحسينية، ديوان القرن السادس: ١٤١.

(٨٠٤) ديوانه: ١٥/٢.

دلالة الاحتقار هو الاستفهام بـ(كيف) في قوله: كيف بعتم دينكم..، فهذا تحقير لهم ببيع الدين؛ لأن الدين يمثل هوية الإنسان وأصل منهجه في الحياة واسمه الثاني، فأنتى للمرء أن يبيع أصله وهويته ودينه ويتجرد عن إنسانيته، وبأي ثمن يبيع هذا الدين؟ بما يستصغره الحازم ويحقره والباء في العربية تدخل على المتروك، فكأن العوض عن الأصل والدين هو ما يراه الحازم تافها مستصغرا. وثمة أمر آخر في ما يراه الحازم وهو الإشارة إلى أن العوض مهما عظم في عين من يبيع دينه فهو لا يساوي شيئا، أو أن يعتد به بإزاء الدين. فليس المقارنة هنا فيما يخص نظرة الحازم هي مقارنة حقيقية بين عنصرين متكافئين في التصور، كأن يباع الدين تارة بشيء كبير وثمان فيحق للشخص أن يغز بذلك البيع فيبيع، وتارة يعطى ثمنا بخسا حقيرا فلا يحق أن يبيع دينه بهذا الثمن لتفاوت القيمة بين الطرفين. فأراد الشاعر بنظرة الحازم للثمن ههنا أنه لا شيء البتة مهما عظم أو صغر يساوي شيئا من الدين، فضلا عن بيع الدين كله، فكان في نظرة الحازم للثمن استحقار وتوبيخ مهما كان مقدار الثمن.

وما يسند استفهامية (كيف) في دلالتها على الاحتقار، قوله في البيت الثاني أنه لولا تقديركم وتدبيركم الخبيث لما نلت ما نلت، ولكنتم كما هو حالكم الأصل (أحقرا)، فاستعمل الشاعر صيغة لفظ التحقير على صفة (أفعل) ولم يقرنها بمفضل عليه، فأفاد بهذا الحذف إطلاق معنى التحقير لهم إلى أقصاه، فليس هناك من امرئ يمكن أن يكون أحقر منهم البتة. ومن معاني أسلوب الاستفهام (المبالغة)، ومنه قول سفيان بن مصعب العبدي المتوفي في حدود (١٧٨هـ) راثيا الحسين وشهداء الطف:

فَكُم حُرَّةٌ مَسْبِيَّةٌ وَيَتِيمَةٌ وَكُم مِّنْ كَرِيمٍ قَدْ عَلَاهُ حُسَامٌ

لَا رَسُولَ اللَّهِ صَلَّتْ عَلَيْهِمْ مَلَائِكَةٌ بِيضُ الْوُجُوهِ كِرَامٌ^(٨٠٥)

لما نصب الشاعر ما بعد (كم) فهم بان المراد بـ(كم) هنا (الاستفهام)، بيد أن هذا المراد هو (صورى)، أي أنه خاضع للمبنى فقط، على حين أن الشاعر أراد بـ(كم) هنا الاخبار على سبيل المبالغة عن النساء الحرائر المسبيات واليتامى منهن، ونلمس أبعاد هذه المبالغة الاستفهامية، أن الشاعر ذكر ما بعد الاستفهام على سبيل التأنيث فقط، وهذا يدل على أن (المعركة) قد أكلت جميع الكرام من آل الرسول، ولم تبق الا الثكالى واليتامى، ويبدو أن الشاعر أراد بالاستفهام رسم صورة غاية في المبالغة، إذ صور أن البقايا من الواقعة هن النساء حسب، وهذا يوحي بأمرين مدارهما

^(٨٠٥) سفيان بن مصعب العبدي، السيد هاشم محمد، المجمع العالمي لأهل البيت □، سلسلة أعلام الولاء، قم، ط١، ١٤١٦هـ/١٩٩٥م): ١٧٢؛ أدب الطف: ١٦٩/١.

القتل:

أ - إنَّ كلَّ الذين حضروا الطف من الرجال وشاركوا الحسين في المعركة قد نالوا الشهادة حتى الحسين نفسه، فشملمهم القتل جميعا.

ب - إنَّ الباقي المجموع هو النساء والأطفال، ووصفهم الشاعر بـ(السبايا) و(اليتامى)، فذل بهذا الوصف على أن الجميع قد نالهم (القتل) فالرجال في ساحة الحرب، والنساء في ساحة السبا، والأطفال في حزن اليتيم وذهاب الناصر والمعين، فالكل تحت وطأة الموت بطريقة ما، فحق للشاعر أن يستفهم مبالغا لما جرى وعن علّة ما جرى، وهو في سؤاله هذا يثير عند المتلقي انفعالات شتى تدخله في باب القلق^(٨٠٦) ليبقى السؤال مثيرا دائما وباعثا من بواعث التأمل والأسى والحزن.

٣- القسم:

و((الغرض من القسم تأكيد الكلام وتقويته، فإذا أقسمت على شيء فقد أكدته، ويطلق على القسم اليمين والحدف أيضا، ولفظهما يفيد القوة))^(٨٠٧). وقد أكد الشعراء بالقسم حقيقة دعواتهم ومقولاتهم في الرثاء. ومن ذلك قول الشريف المرتضى:

حلفتُ بمنْ لادَتْ قريشُ ببيتِه وطافوا به يومَ الطوافِ وكَبَروا
وبالحُصياتِ اللاتي يُقذفنَ في منى وقد أَمَّ نحوَ الجمرَةِ المتجمِّرُ

ووادٍ تذوقَ البزلُ فيه حمامها فليسَ به إلا الهديَّ المعقَرُ
وجمعٍ وقد حطَّتْ إليه كلاكُلُ طلائحُ أضنتها التنائفُ خُمَرُ

....

ويوم وقوف المحرمين على ثرى تطاح به الزلاتُ منهم وتُغفَرُ
فيقول:

لقد كُسِرَتْ للدين في يوم كربلا كسائر لا توسى ولا هي تُجبرُ^(٨٠٨)

صدّر الشاعر مطلع أبياته بقسم ظاهر أو صريح، ويستندل عليه بلفظ (الحلف)، والحلف ((العهد يكون بين القوم، وقد حالفه أي عاهده، وتحالفوا أي تعاهدوا.. قال ابن الأثير: أصل الحلف المعاهدة والمعاهدة على التعاضد والتساعد والاتفاق))^(٨٠٩). وجاء في أساس البلاغة: ((حلف بالله

^(٨٠٦) ظ: الصورة الفنية معيارا نقديا: ٣٩٨.

^(٨٠٧) معاني النحو، د. فاضل صالح السامرائي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط٢، (٢٣/١٤هـ

٢٠٠٣م): ١٣٥/٤.

^(٨٠٨) ديوانه: ٧٦/٢.

^(٨٠٩) لسان العرب: ٢٨٥/٣.

على كذا حلفا... وحالفه على كذا وتحالفوا عليه واختلفوا عليه..^(٨١٠) وعليه ((ففي الحلف معنى التقوية إذ كل شيء يدخله الحلف يكون قوة له))^(٨١١).

وفي ضوء ما تقدم فإن الشاعر يورد قسمه بلفظ (الحلف) على صيغة الفعل الماضي، وكأنه قد أقسم في زمن مضى، ولكنه ما زال عاقد العزم على قسمه، والحلف حقيقة يتناسب مع المقسم به، وهو في كله مواضع مقدسة مباركة يؤدي عندها الناس مناسك الحج لله تعالى، فكان الشاعر يومئ إلى معنى المحالفة والمعاقدة لله تعالى أمام كل هؤلاء الناس في كل هذه المواضع المباركة ولا يقتصر قسم الشاعر على البيت الأول، فهو يورد لفظ (الحلف)، ثم يعطف في مطلع كل بيت بـ(الواو) وهي من حروف القسم التي تختص به من حروف الجر، وتدخل على المقسم به^(٨١٢)، فيكررها الشاعر موردا بعدها قسمه، فهو لم يكتف بأول حلف له، بل راح يكرره مرة تلو الأخرى، وذلك يعني أنه يريد زيادة المعنى المقصود في جواب القسم الذي كان جملة مصدرة بفعل ماضٍ غير جامد، فكان الجواب باللام مع قد في قوله (لقد كُسرَتْ). وإذا أمعنا النظر في الأبيات مرة ثانية، وجدنا أنها تنتظم على المبنى القسمي منذ مطلع القصيدة حتى جواب القسم، مع ملاحظة الأمد الذي يقوم عليه (القسم) وهو أمد طويل، اشتمل على أكثر من حلفٍ، فهو أمد لقسم غليظ، أراد منه الشاعر تأكيد مقولته في عظم كسائر الدين يوم كربلاء، فهي لا توسى ولا تجبر، وهكذا يشد الشاعر السامع والمتلقي إليه في أسلوب القسم المكرر المعتمد في بناء تراكيب لغة الرثاء حتى يصل إلى ذروة ذلك القسم المتصاعد فيجيب عليه بـ(يوم كربلاء) ومآسيه وكسائره.

وقد يقسم الشاعر بحرف التاء الخاص بالدخول على لفظ الجلالة (الله)، فيكون القسم (تالله)، وتكاد تختص (التاء) بلفظ الله تعالى، ولم ترد في القرآن الكريم إلا معه^(٨١٣)، ((وفيها معنى التعجب والتفخيم))^(٨١٤)، وقد وردت بهذا المعنى في قول شاعر^(٨١٥) رثى الإمام الحسين □:

(٨١٠) اساس البلاغة: ١٩١-١٩٢.

(٨١١) معاني النحو: ١٣٦/٤.

(٨١٢) ظ: م. ن: ١٣٨/٤.

(٨١٣) ظ: معاني النحو: ١٣٩/٤.

(٨١٤) م. ن.

(٨١٥) تختلف نسبة الأبيات، فقليل انها ليعقوب بن اسحاق الالهوازي المعروف بـ(ابن السكيت) (ت ٢٢٤ هـ)، وقيل أنها لعبد الله بن رابية الطوري أنشأها عام (٢٢٨ هـ) حينما زار قبر الحسين □ فرأى القبر مهدوما بأمر المتوكل العباسي الحاكم ما بين (٢٣٢-٢٤٧ هـ) وهناك من يرى بأنها لعلي بن محمد البسامي (ت ٣٠٣ هـ).

تالله إن كانت أمية قد أتت قتل ابن بنت نبيها مظلوما
فقد أتاه بنو أبيه بمثله هذا لعمرك قبره مهودما^(٨١٦)^(٨١٧)

تعجب ممتزج بالثناء، ظهر على لغة الشعر في أسلوب القسم، الذي ورد بلفظ (تالله) فالمقسم به هو (الله) تعالى، وحرف القسم (التاء) وتصدر الرثاء بالقسم يوحي بقوة المعنى المطلوب إقراره، فلقد ناسب الشاعر بين لفظ القسم، وبين المعنى الذي خرج لأجله وهو مساواة الفعلين، (فعل القتل) و(فعل الهدم)، فبالقسم يتحقق تساوي الفعلين أمام المتلقي بانهما فعل واحد وإن اختلف الفاعل.

وفضلا عن اعتماد الشاعر لأسلوب القسم في مطلع البيت الأول، وجدنا أنه يعتمد هذا الأسلوب في تركيب البيت الثاني، وذلك في قوله (لعمرك) و((هذا اللفظ يستعمل في القسم ومعنى (العمر) الحياة... ويستعمل في القسم المفتوح ليس غير فيقال: (لعمرك) ولا يقال: (لعمرك)، واللام الداخلة عليه هي لام الابتداء، فمعنى لعمرك: لحياتك، فهو مبتدأ وخبره محذوف تقديره: (قسمي)، فيكون الكلام: حياتك قسمي والمراد أقسم بحياتك))^(٨١٨).

فالقسم الأول في قوله (تالله) متعلق بإثبات أن بني العباس قد أتوا الحسين بفعل بني أمية التي قتلتها مظلوما وإن كان الحسين ميتا في قبره وقد توالى على قتله السنون.. أما القسم الثاني فأراد به الشاعر إثبات فعلة (هدم) قبر الحسين □، وهي فعلة أراد الشاعر القسم عليها لتقر في نفس السامع ويطمئن لها، فلعل هناك من لا يصدق ذلك، فجاء الشاعر بقسم (لعمرك)، أو أنه لا يعتقد بأن فعل الهدم يساوي ويشابه فعل (القتل) الذي فعله بنو أمية، فجاء بقسم (تالله). وهكذا يدفع أسلوب القسم بطرفيه (الأول) و(الثاني) إلى اقرار حقيقة الإخبار وتوكيد الكلام وتقوية فحواه مما يجعله أكثر تأثيرا في نفس المتلقي وامضى في وجدانه بوساطة تراكيب اللغة التي ظهرت في أسلوب القسم.

٤- الدعاء:

مثل هذا الأسلوب في رثاء الإمام الحسين □ نوعا من الصلة بالتراث، و((إن صلة الشاعر بالتراث مطلوبة في كل زمان ومكان، فلا يكتفي باللغة المعاصرة، بل ينبغي أن يمتد إلى الجذور الضاربة في العمق فيستحضر التراث اللغوي على قدر اطلاعه ليأتي بناؤه متناسلا عبر وشائج تتداعى فيها دلالة الألفاظ بحيوية أكثر..))^(٨١٩). ولعل أول ما نعينه في هذا الأسلوب هو (لدعاء بالسقيا) و((هو من الأنماط الأسلوبية التي تتصل بطقوس دفن الموتى وما يتبع مواراة الجثث ترابه

^(٨١٦) هم بنو العباس، ويلتقون مع العلويين عند جدهم عبد المطلب بن هاشم.

^(٨١٧) فوات الوفيات: ٢٩٢/١؛ مناقب آل أبي طالب: ٦٥/٤.

^(٨١٨) معاني النحو: ١٤١/٤.

^(٨١٩) لغة الشعر عند الجواهري، د. علي ناصر غالب، دار الصادق، بابل، ط١، (٢٠٠٥م): ٦٧.

ونثر الماء المقدس فوقه))^(٨٢٠)، وهكذا فاستمرار الدعاء بالسقيا منذ العصر الجاهلي إلى ما بعد الإسلام يدل على القيمة الرمزية والفنية للماء عند الشعراء والمتلقين و((إن العودة إلى القيم الفنية الشعرية الموروثة ليست انكفاء أو رجعة، إنما هي إحياء لكل ما أوتر عن الماضي الشعري من معطيات فنية ايجابية... فالشاعر عندما يتوجه إلى معطيات موروثة الأدبي فإنه لا يعتمد إلى الإفادة الجامدة التي تدخل في باب التكرار والتقليد وإنما يهدف إلى إعادة صوغ تلك المعطيات بما يثري عمله الجديد ويجعله صالحا للتعبير عن قضايا المعاصرة))^(٨٢١)، هذا من جانب ومن جانب آخر، يعد الدعاء معادلا موضوعيا لعطش الإمام الحسين □ وأهل بيته يوم العاشر من المحرم بعد أن منعوا الماء وهم إلى جنب الفرات، ففوضوا إلى جنبه عطاشي^(٨٢٢)، لذا استمر دعاء الشعراء لشهداء الطف وقبورهم بالسقيا، ومن ذلك قول تميم بن المعز لدين الله الفاطمي:

سقى حُفرا وارثكم وحوتم من المستهلات العذاب عهاد^(٨٢٣)

وقول الشريف المرتضى:

صلى عليكم ربكم وارتوت قبورك من سبل مُثجم
مُقعقع تخجل أصواته أصوات ليث الغابة المرزم^(٨٢٤)

أما الصنوبري فيدعو بالسقيا لتلك الفئة التي نالت الشهادة يوم عاشوراء، فكان الردى سقيا لها، وهو قوله:

^(٨٢٠) شعر الرثاء في العصر الجاهلي، دراسة فنية، د. مصطفى عبد الشافي، الدار الجامعية للطباعة والنشر، بيروت، (١٩٨٣م): ٢٥٩.

^(٨٢١) دير الملاك: ٢٢٢.

^(٨٢٢) يقول دعبل الخزاعي:

نفوس لدى النهرين من أرض كربلا
توفوا عطاشى بالفرات فليتني
معرسهم فيها بشط فرات
توفيت فيهم قبل يوم وفاتي
ديوانه، تحقيق الدجيلي: ١٣٧.

ويقول السري الرفاء (ت ٣٤٤هـ):

أعزز علي بأن يشفى عدوكم
منعتم كل حق واجب لكم
ريّا وتظمون أحشاء أكبادا
حتى منعتم لذيق الماء ورادا
ديوانه: ١٢٦/٢.

^(٨٢٣) ديوانه: ١١٧.

^(٨٢٤) ديوانه: ٣٦٨/٣.

سقياً لها فئةً وددتُ بأنني معَهَا فسقاني الردى ساقِها
تلك التي لا أرضَ تحملُ مثلها لا مثل حاضرها ولا باديها^(٨٢٥)

وإذا فالماء هو محور الدعاء بالسقيا، وهذا يعني رغبة الشاعر ببعث الحياة من جديد لساكني القبور لما يحمله الماء من رمز للبقاء والحياة يستمدّه الشاعر ليقابل به العطش الكربلائي. وقد يتجه الشاعر في أسلوب (الدعاء) اتجاهاً آخر، وفيه يدعو على أعداء الحسين □ وقاتليه، والشانئين له، ومنه قول الشريف المرتضى مخاطباً آل زياد:

ولا شربتم بصفو لا ولا علقتُ لكم بنانٌ بأزمانٍ أراغيد
ولا ظفرتم وقد جنتُ بكم نوبٌ مقلقاتٍ بتمهيدٍ وتوطيدٍ^(٨٢٦)

وقوله أيضاً مخاطباً آل زياد وآل حرب:

فلا حديثٌ لكم أبداً ركابٌ ولا رفعتُ لكم أبداً سياطاً

ولا رفع الزمانُ لكم أديماً ولا ازددثم به إلا انحطاطاً
ولا عرفتُ رؤوسكم ارتفاعاً ولا ألفتُ قلوبكم اغتباطاً
ولا غفرَ الإله لكم ذنباً ولا جُرثمُ هنالكُم الصراط^(٨٢٧)

فلغة الرثاء في أسلوب الدعاء تمر بنمطين، مرة تتجه صوب المرثي فتدعو له بالسقيا وتنمى له الحياة وهو في قبره، ومرة أخرى تنال في رثائها من خصم المرثي وقاتله ومبغضه، فتدعو عليه بالذل والهوان.

٥- التوكيد:

إذا كان التوكيد ((تثبيت الشيء في النفس وتقوية أمره))^(٨٢٨) فإن الشاعر يعتمد هذا الأسلوب وتراكيبه؛ لأنه: ((يفيد تقوية المؤكد وتمكينه في ذهن السامع وقلبه))^(٨٢٩)، فاستعمال الشاعر لهذا الأسلوب يكون لغرض ((...إزالة ما علق في نفس المخاطب من شكوك، وإمالة ما خالجه من شبهات))^(٨٣٠). وقد استعمل الشعراء هذا الأسلوب للمعاني المتقدمة، ومنه التوكيد بإنّ واسمها وخبرها، والتوكيد بالقصر باستعمال (النفى وإلا) ويظهر ذلك في قول الصنوبري:

^(٨٢٥) ديوانه: ٥١١.

^(٨٢٦) ديوانه: ٤٠٤/١؛ أدب الطف: ٢٨٠/٢.

^(٨٢٧) ديوانه: ٢١٨/٢؛ أدب الطف: ٢٩١/٢.

^(٨٢٨) في النحو العربي، نقد وتوجيه: ٢٣٤.

^(٨٢٩) معاني النحو: ٥٠٩/٤.

^(٨٣٠) في النحو العربي نقد وتوجيه: ٢٣٤.

سَلَّمَ عَلَى نَازِلٍ بِالطَّفِّ مَنْزِلُهُ إِنْ السَّلَامَ عَلَيْهِ كَانَ مَفْتَرَضًا

....

كَمْ جُدْتُ بِالدَّمْعِ كِي أَشْفِي بِهِ مَرَضِي فَمَا أَرَى الدَّمْعَ إِلَّا زَادَنِي مَرَضًا^(٨٣١)

فالتوكيد الأول ورد بـ(إن) وفيه أراد الشاعر تقوية معنى (فرض) السلام على الحسين □ وتوكيده، أما الثاني فاستعمل الشاعر فيه التوكيد بالقصر، وبه يثبت معنى أن البكاء لا يجدي على المرثي بل يزيد من الهم؛ لأنه لا يداوي مرض الحب والعشق لذلك المرثي الغائب، وهنا يتبين أن علاقة الشاعر بالمرثي تفوق عوالم الحزن والبكاء، لأنها علاقة تجاوزت الدمع والبكاء.

ويريد الشريف المرتضى توكيد اثر (يوم الطف) في الدين الحنيف فيقول:

إِنْ يَوْمَ الطَّفِّ يَوْمٌ كَانَ لِلدِّينِ عَصِيْبًا

لَمْ يَدْعَ لِلْقَلْبِ مِنِّْي لِلْمَسْرَاتِ نَصِيْبًا^(٨٣٢)

فالتوكيد حقق للشاعر هذا المعنى، ولا سيما أنه أفاد من تكرار مفردة (يوم) مرتين في المصراع الأول، وهذا ما يزيد من توكيد المعنى أيضا، فضلا عن زيادة الحس الإيقاعي بالمعنى المراد تثبيته وتقويته، ومن التوكيد، التوكيد بالقسم، وقد مر الحديث عنه في أسلوب القسم. ويبقى (التكرار) من أنماط التوكيد التي يكرر الشاعر فيها لفظا واحدا أكثر من مرة، لتثبيت المؤكد عبر هذا الأسلوب، والتكرار من الصيغ التي وردت مرارا في رثاء الحسين □، ((..وأولى ما تكرر به الكلام الرثاء، لمكان الفجعة، أو شدة القرحة التي يجدها المتفجع))^(٨٣٣).

ومن ذلك قول علي بن أحمد الجوهري مكررا لفظ (اليوم) ويريد به يوم عاشوراء، قائلا:

يَا أَهْلَ عَاشُورِ يَا لَهْفِي عَلَى الدِّينِ	خَذُوا حِدادكم يَا آلَ يَاسِينَ
اليَوْمَ شُقَّ جِيبُ الدِّينِ وَانْتَهَبَتْ	بَنَاتُ أَحْمَدَ نَهَبَ الرُّومُ وَالصِّينِ
اليَوْمَ قَامَ بِأَعْلَى الطِّفِّ نَادِبُهُمْ	يَقُولُ مَنْ لَيْتِيمٍ أَوْ لِمَسْكِينِ
اليَوْمَ خُضِبَ جِيبُ الْمُصْطَفَى بِدَمٍ	أَمْسَى عَبِيرُ نَحُورِ الْحُورِ وَالْعَيْنِ
اليَوْمَ خَرَّتْ نَجُومُ الْفَخْرِ مِنْ مَضَرٍ	وَطَاحَ بِالْخَيْلِ سَاحَاتُ الْمِيَادِينِ ^(٨٣٤)

ويستمر تكرار (اليوم) في ستة أبيات لاحقة فالיום (الواحد) متعدد الفجائع والأحداث، وفي

^(٨٣١) ديوانه: ٢٣٣.

^(٨٣٢) ديوانه: ٥٨-٥٧/١؛ أدب الطف: ٢٦١/٢-٢٦٢.

^(٨٣٣) العمدة: ٧٢/٢.

^(٨٣٤) أدب الطف: ١٣١/٢.

كل تكرار يكشف الشاعر عن وجه من وجوه المأساة مؤكداً بذلك التكرار المعاني المرتبطة به (اليوم). ومثله قول محمد بن عبد الله السوسي:

لهفي على السبب وما ناله قد مات عطشنا بكرب الظما
لهفي لمن نكس عن سرجه ليس من الناس له من حمى
لهفي على بدر الهدى إذ علا في رمحه يحكيه بدر الدجى^(٨٣٥)

ويكرر الشاعر لفظ (لهفي) أربع مرات في أبيات لاحقة. وهذا اللفظ يدل على الندب والتحسر والتفجع، وقد كرره الشاعر ليؤكد هذا المعنى لغرض (الرثاء) في مطلع كل بيت شعري من القصيدة؛ لأن التكرار ((يُسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها))^(٨٣٦).

وبهذا يحقق الشعراء عبر (أسلوب التوكيد) بأنماطه المختلفة ذلك التأثير الواضح في لغة الرثاء، بعد أن وظفوه في اللغة لتقوية وتثبيت عدد من المعاني الرثائية في ذهن المتلقي ووعيه.

٦- التقديم والتأخير:

وهو من الأساليب التي تتيح للشاعر التصرف بتركيب العبارة لضرورة شعرية أو لفائدة في المعنى كالتخصيص والقصر^(٨٣٧). وقد ورد هذا الأسلوب في لغة الرثاء في عدة مواضع بما يخالف السياقات النحوية، لتحقيق أغراض فنية، ومن ذلك قول دعبل الخزاعي:

بكيْتُ لرسم الدار من عرفات وأذريت دمع العين بالعبرات
وفكَّ عرى صبري وهاجت صبابتي رسوم ديار أقفرت وعرات^(٨٣٨)

قدّم الشاعر المفعولين (عُرى) و(صبابتي) على فاعلهما (رسوم)، وبذلك يقدّم الشاعر حاله الوجداني، وصراعه الذاتي، وحزنه الشديد على تلك الرسوم، بمعنى أن تأخير الفاعل يدل على أنه ليس مهما بوصفه (مؤثراً) بالقياس إلى الآثار التي خلّفها فجعلها في المقدمة لكي يسلط الضوء عليها، على الرغم من أن حقها في السياق النحوي التأخير، إلا أن الشاعر قدمها ليواجه بها المتلقي ويطرق بها سمعه أولاً. وكذلك استعمل الشريف الرضي هذا الأسلوب في الرثاء لما قدم المفعول به على الفاعل في قوله:

^(٨٣٥) مقتل الإمام الحسين □، للخوارزمي: ١٥٣/٢؛ أدب الطف: ١١٦/٢؛ أعيان الشيعة: ٣٨٢/٩؛ بحار الأنوار: ٢٤٤/٤٥.

^(٨٣٦) قضايا الشعر المعاصر: ٢٧٦.

^(٨٣٧) ظ: معاني النحو: ٤٩٥/٤.

^(٨٣٨) ديوانه، تحقيق الدجيلي: ١٣١.

ما يبالي الحمام أين ترقى بعدما غالت ابن فاطم غول^(٨٣٩)

فالشاعر يريد بيان أثر الفعل ووقعه في المتلقي ليفاجئه ويصدمه بهول المأساة قبل أن يعرف فاعلها؛ لأن الفاعل معروف تاريخياً لدى المتلقي، أو أنه مؤخر لغرض التحقير. وقد يناسب الشاعر بين عاطفته ولغة الشعر فيقدم الخبر على المبتدأ؛ لأن الخبر دال عليه، مخبر عنه، ويظهر ذلك في قول الشريف المرتضى:

وفي الجفون قذاة غير زائلة وفي الضلوع غرام غير مفقود^(٨٤٠)

قدم الشاعر الخبر في كلا المصراعين وهما ظرفان في قوله (وفي الجفون..) و(وفي الضلوع..)، فظرف (الجفون) الذي فيه قذاة، وظرف (الضلوع) التي تشتمل على الغرام، أوقع عند المتلقي في التأثير، لبيان مأساة (الفرد) التي تصور مأساة المرنثي في ذات الشاعر، إذ أراد بذلك تأكيد الإخبار فأوقع ذكرها في سمع الذي كتم ابتداءً، ليعلم قبل هذا الحديث أنه أرادها بالحديث، فيكون ذلك ابعده من الشك^(٨٤١). ومن التقديم والتأخير قول أبي فراس الحمداني راثيا الحسين □:

فاحترّ رأس طالما في حجره أدنته كفاً جدّه ويده^(٨٤٢)

قدم الشاعر المتعلق - الجار والمجرور - في قوله (من حجره)، على المتعلق به وهو قوله (كفاً جدّه ويده)، والتقدير (طالما أدنته كفاً جدّه ويده من حجره). وقد أفاد هذا التقديم الدلالة على التضاد بين الصورتين، الأولى: (حزّ الرأس) وهي صورة قاسية مروّعة، والثانية (الحجر)، وهي صورة الشفقة والحنوّ والرعاية، وكأنّ الرأس قد حُزّ من حجر النبي، وهذا ما يثير لدى المتلقي جملة من الأحاسيس والانفعالات إزاء هذه المعاني اللغوية.

٧- الفصل بين أجزاء التركيب الواحد:

ويستعمل الشاعر هذا الأسلوب ليمدّ في عباراته، إذ يوفر الفصل إمكانات لغوية متنوعة للغة الشعر، فضلاً عن أنه يجذب المتلقي ويشوقه لاكتمال مفاصل التركيب وبلوغ تمام المعنى. ومما ورد من استعمال الشعراء على هذا الأسلوب قول الشريف الرضي في قتل الحسين □:

ليسَ هذا لرسول الله - يا أمة الطغيان والبغي - جزاً^(٨٤٣)

(٨٣٩) ديوانه: ٦٥٨/٢.

(٨٤٠) ديوانه: ٢٩٩/١.

(٨٤١) ظ: دلائل الإعجاز: ١٠١.

(٨٤٢) ديوانه: ٣٣٧.

(٨٤٣) ديوانه: ٣٤/١.

فالأصل في التركيب هو (ليس هذا جزاءً لرسول الله...)، لكن الشاعر عدل عن السياق النحوي وفصل بين اسم (ليس) وخبرها بجملة اعتراضية، وقد طال الفصل بين الابتداء والخبر، بجعل الفاصل قضية كبرى، تمثلت في صراع التوحيد والشرك، والحق والباطل، وهنا لا يكون للخبر أهمية، لأن الفاصل قام مقامه في توضيح ملابسات الابتداء وظروفه المأساوية.

ويستعمل الشاعر الفصل لإدراك المعنى الشعري المتفرد المخصوص ويظهر ذلك في قول تميم بن المعز لدين الله الفاطمي:

جَلَّتْ بِسَفْكِ دَمِ الْحُسَيْنِ مِنْ وَقْتِهِ عِنْدِي الرِّزْيَةُ^(٨٤٤)

فالفعل (جَلَّ) يعني (عَظُمَ)، وهو معنى عام ليس فيه خصوصية، وعليه فالمتلقي لا يدرك حينئذ المعنى المتفرد من هذا المعنى العام، لأن (جَلَّ) من الكلمات الواسعة المعاني، لذلك تحتاج إلى تخصيص يُبيِّن عَظَمَ الفاجعة، فإذا جاء الشاعر بالفاعل وهو (الرزيّة) أصبح الفاعل فاصلاً بين المعنى العام غير المطلوب والمعنى الذي يريده الشاعر. لذا لا بدّ من أن يكون الفاصل الصق بالفعل، ليزيده بيانا يحدد معنى هذا (العُظم)، وليكن فاعله أيّا كان، فإذا كانت (الرزية) فلتؤخر إذ لا قيمة لذلك بعد. وهكذا جاء الفاصل في قول الشاعر (بسفك دم الحسين وقتله)، فكانت خصوصية حرف (الباء) الدال على الإلصاق^(٨٤٥)، و(سفك الدم) وهو معنى قليل لا يدل على الموت، ولذلك عطف الشاعر بـ(القتل) للدلالة على سعة السفك وتحقق الموت.

وقد يأتي الفاصل مؤكدا معنى التعظيم والفخر بالمرثي، وهذا ما خاطب الشريف الرضي به الإمام الحسين □ قائلا:

أَقُولُ جَادَكُمْ الرِّبْعُ وَأَنْتُمْ فِي كُلِّ مَنْزِلَةٍ رِبْعٌ بِلَادِهِ^(٨٤٦)

جاء الفاصل (في كل منزلة) ليفصل بين المبتدأ (وأنتم) والخبر (ربيعٌ..)، فالفاصل يدل على الظرفية؛ لأن (في) هنا بمعنى الظرف وهو يدل على الممازجة والممارسة

^(٨٤٤) ديوانه: ٤٥٥؛ دائرة المعارف الحسينية، ديوان القرن الرابع: ١٣٨/٢.

^(٨٤٥) قال سيبويه في معنى الباء: ((إنما هي للالتزاق والاختلاط، وذلك قولك: خرجت بزيد، ودخلت به، وضربته بالسوط: ألزقت ضربك إياه بالسوط، فما اتسع في هذا الكلام فهذا أصله)). الكتاب، عمرو بن عثمان بن قنبر، الملقب سيبويه (ت ١٨٠هـ)، علق عليه ووضع حواشيه وفهارسه: د. أصيل بدیع يعقوب، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ١، (٢٠١٤هـ/١٩٩٩م): ٣٣٩/٤.

^(٨٤٦) ديوانه: ٢٨١/١.

والاشتغال على (المنزلة) التي سبقتها (كل) للدلالة على الشمول الذي تؤديه لفظة (كل)، فكان غرض الفاصل هو استيفاء كل جوانب المبتدأ (وأنتم) المتصل ببيان هيبة الذات ومكانتها، وبهذا يكون الخبر تحصيل الحاصل، ولذا جاء السياق استنكاريا في قول الشاعر: (أأقول جادكم الربيع). ويناسب الشاعر الراثي بين منع الحسين الماء والفاصل بين الفاعل والمفعول به في الاستعمال الشعري للغة في مستوى الجملة ويظهر ذلك في قول علي بن حماد الجوهرى:

زادوا عليه بحبس الماء غلته فيال رأي فريق فيه مغبون^(٨٤٧)

يلحظ أن الفعل (زاد) غير محدد المعنى، وقد أراد الشاعر تحديد هذه الزيادة بمعنى متفرد ففصل بين الفاعل والمفعول به بجملة (بحبس الماء)، للدلالة على إلصاق هذا الفعل بالعدو وحينئذٍ فهو يدل على الدناءة وخسة الطبع وسوء الفعال، أو (المرثي) ليدل بذلك على المأساة والقسوة والبلاء.

وإنّ هذا الإلصاق أدى إلى تضخيم معنى الزيادة وبيان أثرها في كل الجوانب، ومنها زيادة القتال والوحشية، وعندئذٍ أصبحت مفردة (الغلة) شيئا ثانويا، أو لازما من لوازم قطع الماء. وربما يشير هذا التركيب إلى وجود غلة سابقة عند المرثي، لا يراد بها العطش الحسي، بل التلهف لطلب الإصلاح، وإنّما كانت زيادة الغلة باستعمال الماديات زيادة في تعطش الحسين لإحقاق الحق وأداء الرسالة، ولو جاء الشاعر بالسياق النحوي من غير عدول لضاعت هذه المعاني، ولاقتصرت على المعنى المحسوس، أي العطش المادي حسب.

(٨٤٧) دائرة المعارف الحسينية، ديوان القرن الرابع: ٢٣٨/٢.

الخاتمة

بعد هذه الرحلة الحافلة بجراحات القلوب في العصر العباسي، التي كانت شاقة وشيقة، يمكن أن نخلص إلى أهم النتائج، على النحو الآتي:

١. امتاز رثاء الإمام الحسين □ بأنه كان عاما خاصا في آن واحد، أي أنه يعد قسيما ثالثا يضاف إلى التقسيم المدرسي في تقسيم الرثاء على: خاص وعام، لأنه قام على جملة من الدوافع العاطفية والنفسية والعقائدية والسياسية، فهو لم يكن - غالبا - وليد العاطفة الآنية والموقف النفسي الطارئ، فضلا عن أنه نشأ ومازال يتجدد حتى يومنا هذا.

٢. اكتمال الهيكل الفني للقصيدة في هذا العصر لاعتماده على الأصول الفنية لبناء القصيدة العربية الموروثة، بالقياس إلى العصر الأموي، الذي غلب عليه بناء المقطعات الشعرية، فتوسعت أجزاؤها واستقل غرضها، وظهرت المطولات منها، وبدأ اهتمام الشعراء بالمطالع والمقدمات جليا، لأسباب منها: تراكم الموروث الشعري في هذا الميدان، وظهور مجموعة من الشعراء الكبار الذين تبناوا هذا الفن، وقد هيأ سقوط الدولة الأموية وقيام الدولة العباسية فسحة من الحرية، لاسيما في بداية العصر العباسي الذي قامت دعايته الثورية باسم العلويين وشيعتهم.

٣. إنَّ لمقدمة الطلل والنسيب والطيف في قصيدة الرثاء خصوصية غير التي عرفت في القصيدة العربية التقليدية، لأن طلل الرثاء كان موحيا بمعاناة الشاعر مع تجربة الموت، بكل ما فيها من قلق ويأس، فهو لا يستحضر لذة سالفة تتصل بذكريات الصبا مع الحبيبة الراحلة، ولا مجال لحضور المرأة فيه، فما كان الطيف إلا معبرا عن انهيار الفحولة مقابل رقابة السلطة السياسية، أي (الاقصاء النفسي). ولهذا كان حسن التخلص سلسا لخضوعه لهيمنة عاطفة الحزن المتدفقة منذ المطلع، في حين غلب على بعض القصائد الانتقالات المفاجئة، لأن كثيرا من الشعراء، إلا الكبار منهم، لم يستطيعوا عبور الهوة العميقة بين عالمي الحياة والموت.

٤. استعمل الشعراء اللغة في مستويين، الأول: مستوى المفردة، وفي هذا الاستعمال ارتقت دلالة المفردات في سياق شعري يوحى بمعان جديدة، غير معانيها المعجمية، والثاني: مستوى الجملة، الذي استثمر الشعراء فيه أساليب علم المعاني المختلفة لأغراض بلاغية.

٥. استثمر الشعراء طاقات اللغة الإيقاعية والصوتية، فغلب استعمال البحر الكامل بالقياس إلى البحر الطويل والبسيط والبحور الأخرى، ذلك لأنه بحر حماسي يلائم إحساس الشاعر بالثورة والتمرد والتحريض، لما تضمن غرض رثاء الحسين □ اغراضا سياسية

واجتماعية، وكذلك ظهرت البحور الرقيقة والمجزوءة في الرثاء، وفي ذلك تحول نوعي عبّر عن حال الطرب من شدة الحزن والانفعال، وكل ذلك يتصل اتصالاً وثيقاً بالتجربة الشعرية.

٦. غلب في التصوير الفني الاعتماد على الواقع مصدراً للصورة الفنية، لأنه أقرب المصادر إلى الشاعر، وأذهان الناس وإدراكهم، حرصاً من الشاعر على أداء رسالة الرثاء التي يعتقد بأهمية إيصالها إلى الناس. وكذلك جاءت صور البيان مركزة على الجانب الحسي تارة، والحسي المتلبس بالجانب الروحي تارة أخرى، وغلب التشبيه على الاستعارة، وقلت الكناية، كل ذلك كان لخدمة وضوح المضمون، لأن التشبيه يفيد التقريب والإيضاح، في حين تحتاج الكناية إلى إعمال الفكر لأدراك المعنى البعيد فيها من خلال تجاوز وسائلها.

هذا ولا أرى أنني فيما توصلت إليه من نتائج قد أحطت برثاء الإمام الحسين □ في العصر العباسي إحاطة كاملة، فربما فاتتني أشياء، لذلك ألتمس العذر على ما لم أحط به علماً، غير أنني لم أدخر جهداً إلا وبذلته منقبا في بطون الكتب، وسائلاً عما استعصى عليّ تحليله وتفسيره، وقاصداً سبل المكتبات معبدة وغير معبدة، آملاً في نهاية المطاف أن أنال رضا أساتذتي الأعلام، وأن يأخذوا بيدي بحسن توجيهاتهم لتقويم ما في هذا الجهد من أود، والله ولي التوفيق، وهو حسبنا ونعم الوكيل.

المصادر والمراجع

❖ القرآن الكريم.

١. أبحاث في قراءة النص، د. علي كاظم أسد، دار الضياء، النجف الاشرف، ٢٠٠٠م.
٢. اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، د. محمد مصطفى هدار، دار العلوم العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٨م.
٣. اتجاهات الشعر في العصر الأموي، د. صلاح الدين الهادي، الناشر: مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٦م.
٤. الأخبار الطوال، أبو حنيفة احمد بن داود الدينوري (ت ٢٨٢هـ)، تحقيق: عبد المنعم عامر، مراجعة: د. جمال الدين الشيال، مكتبة الحيدرية، انتشارات مطبعة شريعت، قم، (د.ت).
٥. أخبار شعراء الشيعة، أخبار السيد الحميري لأبي عبد الله محمد بن عمران المرزباني الخراساني (ت ٣٨٤هـ)، تقديم وتحقيق وتعليق: د. الشيخ محمد هادي الأميني، شركة الكتبي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط٢، ١٤١٣هـ/ ١٩٩٣م.
٦. أدب التشيع في الشمال الإفريقي حتى نهاية القرن الثامن الهجري، د. عبد الأمير عبد الزهره العناد الغزالي، صححته ونقحته: د. رقية رستم بور ملكي، مؤسسة منهاج، طهران - قم، ط١، ١٤٢٧هـ.
٧. أدب الطف أو شعراء الحسين □ من القرن الأول الهجري حتى القرن الرابع عشر، جواد شبر، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠١م.
٨. الأدب في ظل التشيع، عبد الله نعمة، دار التوجيه الإسلامي، بيروت، ط٢، ١٤٠٠هـ.
٩. الأدب في عصر النبوة والراشدين، د. صلاح الدين الهادي، الناشر: مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧م.
١٠. الأدب وفنونه رؤية نقدية، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر، مطبعة السعادة، ١٩٨٢م.
١١. أساس البلاغة، الزمخشري، جار الله أبو القاسم (٤٦٧-٥٣٨هـ)، دار صادر، بيروت، ١٩٧٩م.
١٢. الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، ياسين النصير، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٣م.
١٣. أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧٤هـ)، تحقيق: هـ. ريتز، مطبعة وزارة المعارف، اسطنبول، ١٩٥٤م. أعادت طبعة بالافوسيت مكتبة المثني، بغداد، ط٣، ١٣٩٩هـ/ ١٩٧٩م.
١٤. الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط٣، ١٩٧٤م.

١٥. الأسطورة والرمز دراسات نقدية، جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٠م.
١٦. أسفار في النقد والترجمة، د. عناد غزوان، دار الشؤون الثقافية العاملة، بغداد، ط١، ٢٠٠٥م.
١٧. الأسلوب الصحيح في البلاغة والعروض، جماعة من الأساتذة، (بلا دار نشر)، (د.ت)
١٨. الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، ط٣، ١٩٦١م.
١٩. أصول الرسم والتلوين، عبد كيوان، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٥م.
٢٠. أعيان الشيعة، السيد محسن الأمين، حققه وأخرجه وعلق عليه: السيد حسن الأمين، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، ط٥، ١٤١٩هـ/١٩٩٨م.
٢١. الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني، (ت٣٥٦هـ)، شرحه وكتب هوامشه: الأستاذ عبد الله علي مهنا، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٤، ١٤٢٢هـ/٢٠٠٢م.
٢٢. الاغتراب في تراث صوفية الإسلام، دراسة معاصرة، د. عبد القادر موسى المحمدي، بيت الحكمة، بغداد، العراق، ط١، ٢٠٠١م.
٢٣. أقنعة النص قراءات نقدية في الأدب، سعيد الغانمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩١م.
٢٤. الألوان، وتأثيرها في النفس، محمود شكر محمود الجبوري، مطبعة اوفسيت، بغداد، ط١، ١٩٧٨م.
٢٥. الألوان نظريا وعمليا، إبراهيم دملخي، حلب، ط١، ١٩٨٣م.
٢٦. الإمام الحسين □ عملاق الفكر الثوري، دراسة في المنهج والمسار، د. محمد حسين علي الصغير، مؤسسة العارف للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م.
٢٧. الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن (ت٧٣٩هـ)، تحقيق: لجنة من أساتذة الجامع الأزهر، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، (د.ت).
٢٨. الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مصطفى جمال الدين، مطبعة النعمان، النجف، ١٩٧٤م.
٢٩. بحار الأنوار الجامع لدرر أخبار الأئمة الأطهار، الشيخ محمد باقر المجلسي (ت١١١١هـ)، مؤسسة الوفاء، بيروت، لبنان، ط٢، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م.
٣٠. بحوث في علم النفس العام، د. فائز محمد علي الحاج، المكتب الإسلامي، ط١، ١٣٩٦هـ/١٩٧٦م.

٣١. البديع في نقد الشعر، أسامة بن منقذ (ت ٤٦٥ هـ)، تحقيق: أحمد احمد بدوي، وحامد عبد المجيد، مراجعة: د. إبراهيم مصطفى، مطبعة عيسى البابي الحلبي، ١٩٦٠ م.
٣٢. بشار بن برد، دراسة وشعرا: د. محمد الصادق العفيفي، دار الرائد، بيروت، لبنان، ١٤٠٣ هـ / ١٩٨٣ م.
٣٣. البلاغة والتطبيق، د. أحمد مطلوب، ود. كامل حسن البصير، مطابع مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، الموصل، ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م.
٣٤. بناء الصورة الفنية في البيان العربي، موازنة وتطبيق، د. كامل حسن البصير، المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٧ م.
٣٥. البناء الفني في شعر الهذليين دراسة تحليلية، د. إياد عبد المجيد السامرائي، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ٢٠٠٠ م.
٣٦. بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر، مرشد الزبيدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤ م.
٣٧. بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، د. يوسف حسين بكار، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط ٢، ١٩٨٢ م.
٣٨. البنى الأسلوبية في النص الشعري، دراسة تطبيقية، د. راشد بن حمد بن هاشل الحسيني، دار الحكمة، لندن، ط ١، ٢٠٠٤ م.
٣٩. بيان العروض، نظم عبد القاهر الجرجاني ويعقوب النيسابوري، صنعه: الشيخ حسين العطار، انتشارات سعيد بن جبير (د.ت).
٤٠. البيان والتبيين، الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت ٢٥٥ هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط ٥، ١٩٨٥ م.
٤١. ت. س. إليوت، الشاعر الناقد، ف. أ. ماثيسن، ترجمة: د. إحسان عباس، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، نشر بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت، نيويورك، ١٩٦٥ م.
٤٢. تاريخ الأدب العباسي، البروفسور رنيولد. أ. نيكلسن، ترجمة وتحقيق: د. صفاء خلوصي، الناشر: المكتبة الأهلية ببغداد، ١٩٦٧ م.
٤٣. تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر (د.ت).
٤٤. تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط ٨ (د.ت).

٤٥. تاريخ الأدب العربي، عصر الدول والإمارات، الجزيرة العربية - العراق - إيران، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط٤، ١٩٦٦م.
٤٦. تاريخ الأدب العربي، ر. بلاشير، ترجمة: د. إبراهيم الكيلاني، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٣م.
٤٧. تاريخ التمدن الإسلامي، جرجي زيدان، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ١٩٦٧م.
٤٨. تاريخ الخلفاء، جلال الدين السيوطي (ت ٩١١هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، ١٩٦٧م.
٤٩. تاريخ الشعر السياسي الى منتصف القرن الثاني، احمد الشايب، دار القلم، بيروت، لبنان، ط٦، ١٩٧٦م.
٥٠. تاريخ الطبري تاريخ الرسل والملوك، لأبي جعفر محمد بن جرير الطبري، (ت ٣١٠هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف مصر، ١٩٦٦م.
٥١. تاريخ العيقوبي، احمد بن أبي يعقوب بن جعفر بن وهب بن واضح العباسي المعروف باليعقوبي (ت بعد ٢٩٢هـ)، تحقيق: عبد الامير مهنا، منشورات مؤسسة الاعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، ١٤١٣هـ / ١٩٩٣م.
٥٢. تاريخ خليفة بن خياط العصفري، (ت ٢٠٤هـ / ٨٥٤م) رواية بقي بن خالد، حققه وقدم له: الأستاذ سهيل زكار، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ١٤١٤هـ / ١٩٩٣م.
٥٣. تاريخ دولة آل سلجوق، تأليف: عماد الدين محمد بن محمد بن حامد الاصفهاني (ت ٥٩٧هـ)، قرأه وقدم له: د. يحيى مراد، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٢٥هـ / ٢٠٠٤م.
٥٤. تأويل مشكل القرآن، أبو محمد عبد الله بن مسلم المعروف بابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ)، شرحه ونشره: السيد أحمد صقر، دار المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، ط٣، ١٤٠١هـ / ١٩٨١م.
٥٥. تنمة ديوان الصنوبري، حققها: لطفي الصقال ودريّة الخطيب، دار الكتاب العربي بحلب، ط١، ١٣٩١هـ / ١٩٧١م.
٥٦. التحليل النقدي والجمالي للأدب، د. عناد غزوان، سلسلة كتب شهرية، تصدر عن دار آفاق عربية للصحافة والنشر، بغداد، العراق، ١٩٨٥م.
٥٧. التحول عن المقتضى في سياق القرآن الكريم، د. علي كاظم أسد، بحث مقدم إلى المؤتمر النقدي لجامعة اليرموك: ١٩٩٥م.
٥٨. التخطيط والألوان، حيدر كاظم، (بلا دار نشر)، ١٩٨٠م.
٥٩. تذكرة الخواص المعروف بـ (تذكرة خواص الأمة في خصائص الأئمة)، يوسف بن قزأ

المعروف بسبط بن الجوزي (ت ٦٥٤هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ١، ١٤٢٦هـ / ٢٠٠٥م.

٦٠. التشخيص الفني لعناصر الطبيعة في القرآن الكريم، كاسد ياسر الزبيدي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية، سلسلة دراسات (٢٣٦)، المركز العربي للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٠م.

٦١. التصوير الفني في القرآن الكريم، سيد قطب، دار المعارف للطباعة والنشر، ط ٢، (د.ت.).
٦٢. تطور الشعر العربي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج، د. علي عباس علوان، منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، سلسلة الكتب الحديثة (٩١)، ١٩٧٥م.
٦٣. تمهيد في النقد الحديث، روز غريب، دار المكشوف، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٧١م.
٦٤. تهذيب اللغة، أبو منصور محمد بن أحمد الازهري (ت ٣٧٠هـ)، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٤-١٩٦٥م.

٦٥. تهذيب تاريخ دمشق الكبير، أبو القاسم علي بن الحسن بن هبة الله الشافعي (ت ٥٧١هـ)، تحقيق: عبد القادر بدران، دار المسيرة، بيروت، لبنان، ط ٢، ١٣٩٩هـ / ١٩٧٩م.

٦٦. التوجيه الأدبي، طه حسين وآخرون، (بلا دار نشر)، (د.ت.).
٦٧. جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال، الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٠م.

٦٨. حركة الشعر في النجف الاشرف وأطوارها خلال القرن الرابع عشر الهجري، دراسة نقدية، د. عبد الصاحب الموسوي، دار الزهراء للطباعة والنشر، ط ١، ١٩٨٨م.

٦٩. حلية المحاضرة في صناعة الشعر، الحاتمي، أبو محمد بن الحسن بن المظفر (ت ٣٨٨هـ)، تحقيق: جعفر الكتاني، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٩م.

٧٠. الحماسة في شعر الشريف الرضي، محمد جميل شلش، المكتبة العالمية، بغداد، ط ٢، ١٩٨٥م.
٧١. حياة ابن الرومي كما تؤخذ من معارضة أخباره على شعره، عباس محمود العقاد، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٧٠م.

٧٢. الحياة الأدبية في العصر العباسي، محمد عبد المنعم خفاجي، دار العهد الجديد للطباعة، القاهرة، ط ١، ١٩٥٤م.

٧٣. حياة الإمام الحسين بن علي □، دراسة وتحليل: بياقر شريف القرشي، المؤسسة الإسلامية للبحوث والمعلومات، إيران، قم، ط ١٠، ١٤٢٧هـ / ٢٠٠٦م.

٧٤. حياة الشعر في الكوفة إلى نهاية القرن الثاني للهجرة، د. يوسف خليف، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٣٨٨هـ/١٩٦٨م.
٧٥. الحيوان، الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت ٢٥٥هـ)، شرح وتحقيق: عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط ٢، ١٩٦٥م.
٧٦. خزانة الأدب وغاية الأرب، تقي الدين أبو بكر بن عبد الله الحموي (ت ٦٢٦هـ)، دراسة وتحقيق: د. كوكب دياب، دار صادر، بيروت، ط ١، ١٤٢١هـ/ ٢٠٠١م.
٧٧. الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية، القدامى وتحليل النص، عبد الإله الصائغ، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٧م.
٧٨. الخطيئة والتكفير من النبوية إلى التشريرية قراءة نقدية لنموذج أنساني معاصر مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، د. عبد الله الغدامي، النادي الثقافي في جدة، ط ١، ١٩٨٥م.
٧٩. دائرة المعارف الحسينية، محمد صادق محمد الكرباسي، المركز الحسيني للدراسات، لندن، المملكة المتحدة، ط ١، ١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٢م.
٨٠. الدر النضيد في مرآة السبط الشهيد، السيد محسن الأمين العاملي، مؤسسة النعمان للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ١٤١٢هـ/ ١٩٩٢م.
٨١. دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، محمد مبارك، منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، سلسلة الكتب الحديثة (٩٥)، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٦م.
٨٢. ثرر السمط في خبر السبط، لأبي عبد الله محمد بن عبد الله بن أبي بكر القضاعي المعروف بابن الأبار (ت ٦٥٨هـ)، تحقيق: عز الدين عمر موسى، بيروت، دار الغرب الإسلامي، (د.ت).
٨٣. دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧٤هـ)، وقف على تصحيحه وطبعه وعلق حواشيه ناشره: محمد رشيد رضا وآخرون، دار المنار، ط ٤، ١٣٦٧هـ.
٨٤. دمية القصر وعصرة أهل العصر، علي بن الحسن بن علي بن أبي الطيب الباخرزي (ت ٤٦٧هـ)، تحقيق ودراسة: د. محمد التتوخي، دار الجيل، بيروت، ط ١، ١٤١٤هـ/ ١٩٩٣م.
٨٥. دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن اطيماش، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، ط ٢، ١٩٨٦م.
٨٦. ديوان ابن الرومي، شرح وتحقيق: عبد الأمير علي مهنا، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط ٢، ١٩٩٨م.

٨٧. ديوان ابن المعتز، صنعة: أبي بكر محمد بن يحيى الصولي، دراسة وتحقيق: د. يونس احمد السامرائي، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٣٩٧هـ/١٩٧٧م.
٨٨. ديوان أبي فراس الحمداني، شرح: د. يوسف شكري فرحات، دار الجيل، بيروت، (د.ت).
٨٩. ديوان التهامي، شرح وتحقيق: د. علي نجيب عطوي، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ١٩٨٦م.
٩٠. ديوان الخنساء، تحقيق: الأب لويس شيخو اليسوعي، المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين، بيروت، ١٨٩٦م.
٩١. ديوان السري الرفاء، تحقيق ودراسة: د. حبيب حسين الحسني، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨١م.
٩٢. ديوان السيد الحميري (١٠٥-١٧٣هـ)، جمعه وحققه وشرحه وعلق عليه وعمل فهرسه: شاكرو هادي شكر، قدم له: العلامة السيد محمد تقي الحكيم، دار مكتبة الحياة، بيروت، (د.ت).
٩٣. ديوان الشريف الرضي (ت ٤٠٤هـ)، صححه على عدة نسخ معتبرة، وشرحه ألفاظه الغريبة: أحمد عباس الأزهرى، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان (د.ت).
٩٤. ديوان الشريف المرتضى (ت ٤٣٦هـ)، شرح: د. محمد التونجي، دار الجيل، بيروت، ط ١، ١٤١٧هـ/١٩٩٧م.
٩٥. ديوان الصاحب بن عباد (ت ٣٨٥هـ)، تحقيق الشيخ: محمد حسن آل ياسين، مؤسسة قائم آل محمد (عج)، إيران، قم، ط ٣، ١٤١٢هـ.
٩٦. ديوان الصنوبري، أحمد بن محمد بن الحسن الضبي (ت ٣٣٤هـ)، حققه: د. إحسان عباس، نشر وتوزيع: دار الثقافة، بيروت، لبنان، ١٩٧٠م.
٩٧. ديوان الطغراني، أبي إسماعيل الحسين بن علي (ت ٥١٥هـ)، تحقيق: د. علي جواد الطاهر، ود. يحيى الجبوري، الجمهورية العراقية، وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٣٩٦هـ/١٩٧٦م.
٩٨. ديوان الفرزدق، شرحه وضبطه وقدم له: الاستاذ علي فاعور، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ١، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م.
٩٩. ديوان الكميت بن زيد الاسدي، جمع وشرح وتحقيق: د. محمد نبيل طريفي، دار صادر، بيروت، ط ١، ٢٠٠٠م.
١٠٠. ديوان النابغة الذبياني، شرحه وضبط نصوصه وقدم له: د. عمر فاروق الطباع، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ١٤١٤هـ/١٩٩٤م.

١٠١. ديوان ابن هانئ الأندلسي، شرح: انطوان نعيم، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٤١٦هـ/١٩٩٦م.
١٠٢. ديوان تميم بن المعز لدين الله الفاطمي (ت٣٧٩هـ)، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، (١٣٧٧هـ/١٩٥٧م).
١٠٣. ديوان دعل الخزاعي (٢٤٦هـ)، جمعه وقدم له وحققه: عبد الصاحب الدجيلي، منشورات الشريف الرضي، ط١، مطبعة أمير، قم، ١٤١٧هـ.
١٠٤. ديوان دعل الخزاعي (٢٤٦هـ)، شرحه وضبطه، وقدم له: ضياء حسين الاعلمي، منشورات مؤسسة الاعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط١، ١٤١٧هـ/١٩٩٧م.
١٠٥. ديوان ديك الجن الحمصي (ت٢٣٦هـ)، تحقيق وشرح: انطوان محسن القوال، الناشر: دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٤١٥هـ/١٩٩٤م.
١٠٦. ديوان سقط الزند، لأبي العلاء المعري (٣٦٣-٤٤٩هـ)، شرحه وضبط نصوصه وقدم له: د. عمر فاروق الطباع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط١، ١٤١٨هـ/١٩٩٨م.
١٠٧. ديوان شعر أبي الفتح محمد بن عبيد الله بن عبد الله المعروف بسبط ابن التعاويذي، اعتنى بنسخه وتصحيحه: د. س. مرجليوث، طبع بمطبعة المقتطف، مصر، ١٩٠٣م.
١٠٨. ديوان طرفة بن العبد، شرح الأديب: يوسف الأعلم الشنتمري، طبع في مدينة شالون على نهر سون بمطبع برطند، ١٩٠٠م.
١٠٩. ديوان طلائع بن رزيك الملك الصالح، جمعه وبوبه وقدمه: محمد هادي الأميني، منشورات المكتبة الأهلية، لصاحبها السيد شمس الدين الحيدري، مطبعة النعمان، النجف الاشرف، ط١، ١٣٨٣هـ/١٩٦٤م.
١١٠. ديوان كشاجم، تحقيق وشرح وتقديم: خيرية محمد محفوظ، دار الجمهورية، بغداد، ١٣٩٠هـ/١٩٧٠م.
١١١. ديوان كعب بن مالك الأنصاري، تحقيق: مكي العاني، مطبعة دار المعارف، بغداد، ١٩٦٦م.
١١٢. ديوان مهيار الديلمي، شرحه وضبطه: أحمد نسيم، مؤسسة الاعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٢٠هـ/١٩٩٩م.
١١٣. رثاء أهل البيت (عليهم السلام) في شعر العصر الأموي، رقية رستم بور ملكي، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م.
١١٤. الرثاء في الجاهلية والاسلام، د. حسين جمعة، مطبعة دار العلم، دمشق، ط١، ١٩٩١م.

١١٥. الرثاء في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام، بشرى محمد علي الخطيب، مطبعة الإدارة المحلية، بغداد، ١٩٧٧م.
١١٦. الرثاء في الشعر العربي أو جراحات القلوب، د. محمود حسن أبو ناجي، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ط٢، ١٤٠٢هـ.
١١٧. الرثاء، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط٢، (د.ت.).
١١٨. رسائل الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت٢٥٥هـ)، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، مصر، ط١، ١٣٩٩هـ/١٩٧٩م.
١١٩. الرمزية في مقدمة القصيدة منذ العصر الجاهلي حتى العصر الحاضر، د. أحمد الربيعي، مطبعة النعمان، النجف الاشرف، ١٣٩٣هـ/١٩٧٣م.
١٢٠. الزاهر في معاني كلمات الناس، الانباري، أبو بكر محمد بن القاسم، (ت٣٢٨هـ)، تحقيق: د. حاتم صلاح الضامن، مطبوعات دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٧٩م.
١٢١. الزحاف والعلة، رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، د. أحمد كشك، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٥م.
١٢٢. الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، عبد الإله الصائغ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، دار الرشيد للنشر، سلسلة دراسات (٣٠٦)، ١٩٨٢م.
١٢٣. سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد (ت٤٦٦هـ)، صححه وعلق عليه: عبد المتعال الصعيدي، مطبعة محمد علي صبيح، مصر، ١٩٥٣م.
١٢٤. سفيان بن مصعب العبدي، السيد هاشم محمد، المجمع العالمي لأهل البيت □ ، سلسلة أعلام الولاء، قم، ط١، ١٤١٦هـ/١٩٩٥م.
١٢٥. السلاجقة في التاريخ والحضارة، د. أحمد كمال الدين حلمي، منشورات ذات السلاسل، الكويت، ط٢، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م.
١٢٦. السيرة النبوية لابن هشام، أبو محمد عبد الملك بن هشام بن أيوب الحميري المعافري (ت٢١٣هـ)، حققها وضبطها وشرحها: مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٢، ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م.
١٢٧. شاعرات العرب، عبد البديع صقر، منشورات المكتب الإسلامي، دمشق، (د.ت.).
١٢٨. شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عبد الحميد راضي، ساعدت جامعة بغداد على طبعه، ط٢، ١٣٩٥هـ/١٩٧٥م.
١٢٩. شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: راجي الاسمر،

- دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٤م.
١٣٠. شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، صنعة أبي العباس أحمد بن يحيى ثعلب، شرح وتحقيق: أكرم البستاني، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٣٨٤هـ/ ١٩٦٤م.
١٣١. شرح ديوان المتنبي (ت ٣٥٤هـ)، وضعه: عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٦م.
١٣٢. شرح ديوان صريع الغواني، مسلم بن الوليد الأنصاري (ت ٢٠٨هـ)، عني بتحقيقه والتعليق عليه: د. سامي الدهان، دار المعارف، مصر، ط ٢، ١٣٧٦هـ/ ١٩٥٧م.
١٣٣. شعر ابن الهبّارية (ت ٥٠٩هـ)، جمعه وحققه: د. محمد فائز سنكري طرابيشي، تقديم: د. محمد حموية، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، ١٩٩٧م.
١٣٤. الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، د. محمد النويهي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ت.).
١٣٥. الشعر الجاهلي، خصائصه وفنونه، يحيى الجبوري، مطبعة مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط ٣، ١٩٨٢م.
١٣٦. شعر الرثاء في العصر الجاهلي، دراسة فنية، د. مصطفى عبد الشافي، الدار الجامعية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣م.
١٣٧. الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين اسماعيل، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٨٢م.
١٣٨. الشعر العربي بين الجمود والتطور، محمد عبد العزيز الكفراوي، دار نهضة مصر، ط ٢، ١٩٥٨م.
١٣٩. شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين، دراسة تحليلية، د. محمود عبد الله الجادر، دار الرسالة للطباعة، بغداد، ١٩٧٩م.
١٤٠. شعر عمرو بن كلثوم التغلبي، اعداد: طلال حرب، الدار العالمية، ط ١، ١٤١٣هـ/ ١٩٩٣م.
١٤١. الشعر في بغداد حتى نهاية القرن الثالث الهجري، دراسة في الحياة الأدبية في العصر العباسي، أحمد عبد الستار الجوّاري، مطابع دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع، ١٣٧٥هـ/ ١٩٥٦م.
١٤٢. الشعر كيف نفهمه ونتوقّه، اليزابيث درو، ترجمة: د. محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، ١٩٦١م.

١٤٣. شعر منصور النمري (ت ١٩٠ هـ)، جمعه وحققه: الطيب العشاش، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، دار المعارف للطباعة، ١٤٠١ هـ/ ١٩٨١ م.
١٤٤. الشعر والتجربة، أرشيبالد ماكليش، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة: توفيق صايغ، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٦٣ م.
١٤٥. الشعر والشعراء، لأبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ)، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف بمصر، ١٩٦٦ م.
١٤٦. الشعر ولغة التضاد الرؤيوي الميدان والتطبيق، د. مختار أبو غالي، حليات كلية الآداب، جامعة الكويت، الحولية الخامسة عشرة، ١٤١٥ هـ/ ١٩٩٥ م.
١٤٧. شعراء عباسيون، مطيع بن إلياس، سلم الخاسر، أبو الشمقمق، دراسات ونصوص شعرية، غوستاف فون غرنباوم، ترجمها وأعاد تحقيقها: د. محمد يوسف نجم، راجعها: د. إحسان عباس، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ١٩٥٩ م.
١٤٨. الشعراء وإنشاد الشعر، علي الجندي، دار المعارف، مصر، ١٩٦٩ م.
١٤٩. الشيعة في مصر، جاسم عثمان مراغي، مؤسسة البلاغ للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط ١، ١٤٢٣ هـ/ ٢٠٠٣ م.
١٥٠. صاحب في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، أحمد بن فارس (ت ٣٩٥ هـ)، حققه وقدم له: مصطفى الشويمي، مؤسسة بدران، بيروت، ١٩٦٣ م.
١٥١. الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، إسماعيل بن حماد الجوهري (ت ٣٩٣ هـ)، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار الكتاب العربي، مصر، ١٣٧٧ هـ/ ١٩٥٧ م.
١٥٢. الصورة الأدبية، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط ٣، ١٩٨٣ م.
١٥٣. الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، د. صاحب خليل إبراهيم، دمشق، ط ٢، ١٤٢٤ هـ/ ٢٠٠٣ م.
١٥٤. الصورة الشعرية وجهات نظر غربية وعربية، د. ساسين عساف، دار مارون عبود، ١٩٨٥ م.
١٥٥. الصورة الشعرية، س. دي. لويس، ترجمة: د. أحمد نصيف الجنابي وآخرين، مراجعة: د. عناد غزوان، الجمهورية العراقية، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٢ م.

١٥٦. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د. جابر عصفور، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٤م.
١٥٧. الصورة الفنية في المثل القرآني، د. محمد حسين علي الصغير، دار الهادي، بيروت، لبنان، ط١، ١٤١٢هـ/١٩٩٢م.
١٥٨. الصورة الفنية معياراً نقدياً منحى تطبيقي على شعر الأعشى الكبير، عبد الإله الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧م.
١٥٩. الصورة والبناء الشعري، د. محمد حسن عبد الله، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، مصر، ١٩٨٠م.
١٦٠. ضحى الإسلام، أحمد أمين، مكتبة النهضة العربية، مصر، ط٧، (د.ت).
١٦١. طبقات الشعراء، لابن المعتز، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٣٧٥هـ/١٩٥٦م.
١٦٢. طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي (ت٢٣١هـ)، قرأه وشرحه: أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة (د.ت).
١٦٣. الطراز المتضمن لأسرار البلاغة، يحيى بن حمزة العلوي اليمني (ت٧٤٩هـ)، تحقيق: سيد بن علي المرصفي، مطبعة المقتطف، مصر، ١٩١٤م.
١٦٤. أبو العتاهية، أشعاره وأخباره، عني بتحقيقها: د. شكري فيصل، مطبعة جامعة دمشق، ١٣٨٤هـ/١٩٦٥م.
١٦٥. العربية دراسات في اللغة واللهجات والأساليب، يوهان فك، ترجمة: د. رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، مصر، ١٩٨٠م.
١٦٦. العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، الشيخ جلال الحنفي، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٧٨م.
١٦٧. عضوية الموسيقى في النص الشعري، د. عبد الفتاح صالح نافع، مكتبة الأردن، الزرقاء، الأردن، ط١، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م.
١٦٨. العقد الفريد، ابن عبد ربه الأندلسي (ت٣٢٧هـ)، شرحه وضبطه ورتب فهرسه: إبراهيم الأبياري، قدم له: د. عمر عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان (د.ت).
١٦٩. علم أساليب البيان، د. غازي يموت، دار الفكر اللبناني، ط٢، ١٩٩٥م.
١٧٠. علم البيان، د. عبد العزيز عتيق، دار الآفاق العربية، القاهرة، طبعة ١٤٢٤هـ/٢٠٠٤م.
١٧١. علم العروض التطبيقي، د. نايف معروف ود. عمر الأسعد، دار النفائس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م.

١٧٢. علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، د. محمود السعران، دار المعارف، مصر، ١٩٦٢م.
١٧٣. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني الأزدي (٣٩٠-٤٦٥هـ)، حققه وفصله وعلق على حواشيه: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط٤، ١٩٧٢م.
١٧٤. عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، كمال احمد غنيم، منشورات ناظرين، مطبعة ستارة، ط١، ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م.
١٧٥. عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، محمد بن أحمد (ت٣٢٢هـ)، تحقيق: د. طه الحاجري ود. محمد زغلول سلام، شركة فن الطباعة، مصر، ١٩٥٦م.
١٧٦. عيون الأخبار، ابو محمد بن قتيبة (ت٢٧٦هـ)، دار الكتب المصرية، ١٩٢٥م.
١٧٧. الفتوح، أبو محمد أحمد بن أعثم الكوفي (ت٣١٤هـ)، دار الكتب الاسلامية، بيروت، ١٤٠٦هـ.
١٧٨. الفروسية في الشعر العربي، د.نوري حمودي القيسي، مكتبة النهضة العربية، عالم الكتب، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.
١٧٩. فصول في البلاغة العربية، د. محمد بركات حمدي أبو علي، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٨٣م.
١٨٠. فقه اللغة وخصائص العربية، دراسة تحليلية مقارنة للكلمات العربية لمنهج العربية الأصل في التجديد والتوليد، محمد المبارك، ط٢، ١٩٦٤م.
١٨١. فلسفة الشعر الجاهلي دراسة تحليلية في حركية الوعي الشعري العربي، د. هلال الجهاد، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا دمشق، ط١، ٢٠٠١م.
١٨٢. فن الاستعارة دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق على الادب الجاهلي، د. أحمد السيد الصاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الاسكندرية، ١٩٧٩م.
١٨٣. فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٦، ١٩٨٧م.
١٨٤. فن الشعر، د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط٣، (د.ت).
١٨٥. الفن ومذاهبه في الشعر العربي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط١٠، ١٩٧٨م.
١٨٦. فنون بلاغية، البيان والبدیع، د. أحمد مطلوب، دار البحوث العلمية، الكويت، ط١، ١٩٧٥م.
١٨٧. فوات الوفيات والذيل عليها، محمد بن شاکر الکتبی (ت٧٦٤هـ)، تحقيق: د. احسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٧٤م.

١٨٨. في الأدب العباسي، الرؤية والفن، د. عز الدين إسماعيل، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٥م.
١٨٩. في الأدب الفلسفي، د. محمد شفيق شيا، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٠م.
١٩٠. في النحو العربي، نقد وتوجيه، د. مهدي المخزومي، المكتبة العربية، بيروت، ط١، ١٩٦٤م.
١٩١. في النقد الأدبي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط٣، (د.ب.ت.).
١٩٢. في مفهوم الإيقاع، محمد هادي الطرابلسي، حليات الجامعة التونسية، تونس، ١٩٩١م.
١٩٣. القافية في العروض والأدب، د. حسين نصار، مكتبة الثقافة الدينية، ط١، ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠٢م.
١٩٤. القافية والأصوات اللغوية، د. عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، ١٩٧٧م.
١٩٥. القصيدة العربية بين التطور والتجديد، د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٤١٤هـ/ ١٩٩٣م.
١٩٦. قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، منشورات دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٦٢م.
١٩٧. قضايا الإبداع الفني، د. حسين جمعة، منشورات دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٣م.
١٩٨. قضايا لغوية قرآنية دراسات لغوية وتطبيقية في المنهج الأصولي لتحليل النص القرآني، د. عبد الأمير كاظم زاهد، مطبعة أنوار دجلة، بغداد، ط١، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٣م.
١٩٩. قواعد الشعر، ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى (ت ٢٩١هـ)، تحقيق: د. رمضان عبد التواب، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٦٦م.
٢٠٠. الكامل في التاريخ، أبو الحسن علي بن أبي الكرم محمد بن محمد بن عبد الكريم بن عبد الواحد الشيباني المعروف بـ(ابن الأثير الجزري)، الملقب بعز الدين (ت ٦٣٠هـ)، راجعه وصححه: د. محمد يوسف الدقاق، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٤، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٣م.
٢٠١. الكامل في اللغة والأدب، المبرد (ت ٢٨٥هـ)، دار أحياء التراث العربي، ط١، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٢م.
٢٠٢. كتاب البديع، تصنيف: عبد الله بن المعتز (ت ٢٩٦هـ)، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس: اغناطيوس كراتشكوفسكي، مكتبة المثنى ببغداد، ط٢، ١٣٩٩هـ/ ١٩٧٩م.
٢٠٣. كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ)، تحقيق: د. مفيد قمحة، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٩م.
٢٠٤. كتاب العين، لأبي عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي (١٠٠-١٧٥هـ)، تحقيق: د. مهدي المخزومي ود. إبراهيم السامرائي، مؤسسة دار الهجرة، ط٢، ١٤١٠هـ. وتحقيق: د. عبد الحميد هندراوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٣م.
٢٠٥. الكتاب، عمرو بن عثمان بن قنبر، الملقب سيبويه (ت ١٨٠هـ)، علق عليه ووضع

حواشيه وفهارسه: د. أصيل بديع يعقوب، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، (١٤٢٠هـ/١٩٩٩م)

٢٠٦. كتاب الغيبة، للشيخ الطائفة أبي جعفر محمد بن الحسن الطوسي (ت ٤٠٦هـ)، الناشر: مؤسسة المعارف الإسلامية، قم المقدسة، ط١، ١٤١١هـ.

٢٠٧. كتاب الغيبة، للشيخ الأجل محمد بن ابراهيم بن جعفر النعماني (من علماء ق ٣هـ)، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط١، ١٤٠٧هـ/١٩٨٢م.

٢٠٨. كتاب الفوز بالمراد في تاريخ بغداد، سليمان الدخيل، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط١، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٣م.

٢٠٩. كتاب فقه اللغة وسر العربية، للإمام أبي منصور إسماعيل الثعالبي النيسابوري (ت ٤٢٩هـ)، انتشارات دار التفسير، قم، ط١، ١٤٢٦هـ.

٢١٠. الكلمات والأشياء التحليل البنيوي لقصيدة الإطلال في الشعر الجاهلي، دراسة نقدية، د. حسن البنا عز الدين، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م.

٢١١. الكنى والألقاب، الشيخ عباس القمي، المطبعة الحيدرية، النجف الاشرف، ط٣، ١٣٨٩هـ/١٩٦٩م.

٢١٢. لسان العرب، لمحمد بن مكرم بن منظور (ت ٧١١هـ)، اعتنى بتصحيح الطبعة: أمين عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط٣، (د.ت).

٢١٣. لغة الشعر العراقي المعاصر، عمران خضير حميد الكبيسي، إشراف الدكتورة سهير القلمائي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط١، ١٩٨٢م.

٢١٤. لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، د. السعيد الورقي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط٣، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م.

٢١٥. لغة الشعر عند الجواهري، د. علي ناصر غالب، دار الصادق، بابل، ط٥، ٢٠٠٥م.

٢١٦. اللون النظرية والتطبيق، د. شامل عبد الأمير كبة، مطبعة الأديب البغدادية، ١٩٩٢م.

٢١٧. مبادئ النقد الأدبي، أ.أ. ريتشاردز، ترجمة وتقديم: مصطفى بدوي، مراجعة: د. لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر (د.ت).

٢١٨. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير (ت ٦٣٧هـ)، قدمه وحققه وعلق عليه: د. أحمد محمد الحوفي، ود. بدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، ط١، ١٩٥٩-١٩٦٠م.

٢١٩. محاضرات تاريخ الأمم الإسلامية تاريخ الدولة العباسية، الشيخ محمد الخضري، كتب

- هوامشه: محمد ضناوي، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٤١٩هـ/ ١٩٩٨م.
٢٢٠. المحيط في أصوات اللغة العربية ونحوها وصرفها، محمد الأنطاكي، مكتبة دار الشروق، شارع سوريا، بيروت، لبنان، ١٣٩٢هـ/ ١٩٧٢م.
٢٢١. مختار الصحاح، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي (ت ٦٦٦هـ)، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٦٧م.
٢٢٢. المدخل إلى حضارة العصر العباسي، د. محمد كاظم مكي، دار الزهراء للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط٢، ١٤٢٠هـ/ ١٩٩٩م.
٢٢٣. المدخل إلى علم أصوات العربية، د. غانم قدوري الحمد، مطبعة المجمع العلمي، بغداد، ١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٢م.
٢٢٤. مراحل الأدب العربي، دراسة تاريخية، علاء حسين الكاتب، انتشارات مهدي يار، قم، ١٣٨٠هـ.ش.
٢٢٥. مرصد الاطلاع على اسماء الأمكنة والبقاع، ابن عبد الحق البغدادي، صفي الدين عبد المؤمن (ت ٧٣٩هـ)، تحقيق: علي محمد الجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، مصر، ط١ (١٩٥٤م).
٢٢٦. المراثة الغزلية في الشعر العربي، د. عناد غزوان إسماعيل، مطبعة الزهراء، بغداد، ط١، ١٣٩٤هـ/ ١٩٧٤م.
٢٢٧. المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب المجذوب، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط١، ١٣٧٤هـ/ ١٩٥٥م.
٢٢٨. مروج الذهب ومعادن الجوهر، تصنيف أبي الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي (ت ٣٤٦هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، ط٥، ١٣٨٧هـ/ ١٩٦٧م.
٢٢٩. مشاهير شعراء الشيعة، عبد الحسين الشبستري، المكتبة الأدبية المختصة، قم، ط١، ١٤٢١هـ.
٢٣٠. مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا، ج. نيروبي، ترجمة: د. عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٠م.
٢٣١. المصطلح النقدي في نقد الشعر، دراسة لغوية تاريخية نقدية، إدريس الناظوري، المنشأة العامة للنشر والتوزيع وإعلام، طرابلس، ط٢، ١٩٨٤م.
٢٣٢. مع الطب في القرآن الكريم، د. عبد الحميد دياب ود. أحمد قرقوز، مؤسسة علوم القرآن، دمشق، بيروت، ط١، ١٩٨٤م.

٢٣٣. معاني الحروف، الرماني، أبو الحسن علي بن عيسى النحوي (ت ٣٨٤هـ)، تحقيق: عبد الفتاح إسماعيل، دار نهضة مصر، دار العالم العربي، القاهرة، ١٩٧٣م.
٢٣٤. معاني النحو، د. فاضل صالح السامرائي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط ٢، ١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٣م.
٢٣٥. معجم أحاديث الإمام المهدي □، بإشراف: الشيخ علي الكوراني، مؤسسة المعارف الإسلامية، قم المقدسة، ط ١، ١٤١١هـ.
٢٣٦. معجم الأدباء إرشاد الأديب إلى معرفة الأريب، ياقوت الحموي الرومي، تحقيق: د. احسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٩٣م.
٢٣٧. معجم البلدان، شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي البغدادي (ت ٦٢٦هـ)، دار صادر، بيروت (١٩٧٧م).
٢٣٨. معجم النقد العربي القديم، أحمد مطلوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩م.
٢٣٩. معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة، بيروت، لبنان، ١٩٧٤م.
٢٤٠. معجم مقاييس اللغة، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا (ت ٣٩٥هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار إحياء الكتاب العربي، مصر، ١٣٦٩هـ/ ١٩٤٩م.
٢٤١. مفتاح العلوم، لأبي يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي، (ت ٦٢٦هـ)، تحقيق: أكرم عثمان، طبع بمطبعة دار الرسالة، ط ١، (١٤٠٠هـ/ ١٩٨١م).
٢٤٢. المفردات في غريب القرآن، الراغب الاصفهاني (ت ٥٠٢هـ)، أعده للنشر واشرف على الطبع: محمد خلف الله، مطبعة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٠م.
٢٤٣. المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام، د. جواد علي، دار العلم للملايين، بيروت، مكتبة النهضة، بغداد، ط ١ (١٩٧٠م).
٢٤٤. المفضليات، المفضل الضبي، (ت ١٦٨هـ)، تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، ط ٣، ١٩٦٤م.
٢٤٥. مقاتل الطالبين، لأبي الفرج الاصفهاني (ت ٣٥٦-٢٨٤هـ)، شرح وتحقيق: السيد أحمد صقر، منشورات مؤسسة الاعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط ٣، ١٤١٩هـ/ ١٩٩٨م.
٢٤٦. مقتل الامام الحسين □، للخوارزمي، أبو المؤيد الموفق بن أحمد المكي أخطب خوارزم، (ت ٥٦٨هـ)، عني بملاحظته والتعليق عليه: العلامة المحقق الكبير الشيخ محمد السماوي، مطبعة الزهراء، النجف، ١٣٦٧هـ/ ١٩٤٨م.

٢٤٧. مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، د. حسين عطوان، دار الجيل، بيروت، ط٢، ١٤٠٨هـ/١٩٨٧م.
٢٤٨. مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول، د. حسين عطوان، دار الجيل، بيروت، ط٢، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م.
٢٤٩. مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني، د. حسين عطوان، دار الجيل، بيروت، ط٢، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م.
٢٥٠. الملهوف على قتلى الطفوف، رضي الدين أبو القاسم علي بن موسى بن جعفر بن طاووس (ت ٦٦٤هـ)، تحقيق وتقديم: الشيخ فارس الحسون، دار الأسوة للطباعة والنشر، طهران - قم، ط٤، ١٤٢٥هـ.
٢٥١. المناظر، للحسن بن الهيثم (ت ٤٣٠هـ)، تحقيق ومراجعة على الترجمة اللاتينية: عبد الحميد ضبرة، الكويت، ١٩٨٣م.
٢٥٢. مناقب آل أبي طالب، أبو جعفر محمد بن علي بن شهر آشوب المازندراني (ت ٥٨٨هـ)، تحقيق: د. يوسف البقاعي، دار الأضواء، بيروت، لبنان، (د.ت).
٢٥٣. مناهج التأليف عند العلماء العرب، د. مصطفى الشكعة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٧٤م.
٢٥٤. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني أبو الحسن بن أبي عبد الله (ت ٦٨٤هـ)، تحقيق: محمد بن الحبيب الخواجه، مطبعة الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦م.
٢٥٥. موسوعة الإمام المهدي □ ، السيد محمد محمد صادق الصدر، دار التعارف للمطبوعات، بيروت، لبنان، ١٩٩٢م.
٢٥٦. موسوعة الغدير في الكتاب والسنة والأدب، العلامة الشيخ عبد الحسين أحمد الأميني النجفي (ت ١٣٢٠-١٣٩٠هـ)، تحقيق: مركز الغدير للدراسات الإسلامية، بإشراف: آية الله السيد محمود الهاشمي الشاهرودي، الناشر: مؤسسة دائرة معارف الفقه الإسلامي، إيران، قم المقدسة، ط٢، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٤م.
٢٥٧. الموسوعة الفلسفية، وضع لجنة من العلماء والأكاديميين السوفياتيين، بإشراف: م. روزنتال، ودي يودين، ترجمة: سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط٥، ١٩٨٠م.
٢٥٨. موسوعة كلمات الإمام الحسين □ ، معهد تحقيقات باقر العلوم □ ، منظمة الإعلام الإسلامي، الناشر: دار الأسوة التابعة لمنظمة والأوقاف والأموال الخيرية، طهران، قم، ط١، ١٤٢٥هـ.

٢٥٩. موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الانجلومصرية، ط٤، ١٩٧٢م.
٢٦٠. موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، د. عبد الرضا علي، الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ١٩٩٧م.
٢٦١. النار والنور في الفكر العالمي، د. بولس طوق، مؤسسة انطوان عاصي للإعلام والتوزيع، دار بشاريا للطباعة والنشر والإعلام، ط١، ١٩٨٥م.
٢٦٢. النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، جمال الدين أبو المحاسن، يوسف بن تغري بردي الاتابكي (ت ٨١٣-٨٧٤هـ)، قدم له وعلق عليه: محمد شمس الدين، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٤١٣هـ / ١٩٩٢م.
٢٦٣. نظرية الأدب، تيري إيغلتن، ترجمة: ثائر ديب، دراسات نقدية عالمية (٢٩)، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، ١٩٩٥م.
٢٦٤. نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م.
٢٦٥. نظرية اللون، يحيى صمود، (بلا دار نشر)، ١٩٨١م.
٢٦٦. نفع الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب، للشيخ أحمد بن محمد المقرئ التلمساني، تحقيق: يوسف الشيخ محمد البقاعي، إشراف: مكتبة البحوث والدراسات في دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط١، ١٤١٩هـ / ١٩٩٨م.
٢٦٧. النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣م.
٢٦٨. النقد الأدبي، د. داود سلوم، مطبعة الزهراء، بغداد، ١٩٦٧م.
٢٦٩. نقد الشعر، لأبي الفرج قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ)، تحقيق وتعليق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ت.).
٢٧٠. النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري، د. نعمة رحيم العزاوي، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، ١٩٧٨م.
٢٧١. النكت في إعجاز القرآن، أبو الحسن علي بن عيسى الرمانى (ت ٣٨٦هـ)، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، حققها وعلق عليها: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، (د.ت.).
٢٧٢. نهاية الأرب في فنون الأدب، النويري، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب (ت ٧٣٣هـ)، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، (د.ت.).
٢٧٣. نوافذ الوجدان الثلاث، دراسة نفسية في شعرية الخطاب الأدبي، د. سعيد يعقوب، مؤسسة

- البلاغ للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٥م.
٢٧٤. وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية، د. نوري حمودي القيسي، دار الكتب الموصل، ١٩٧٤م.
٢٧٥. الوزراء والكتّاب، أبو عبد الله محمد بن عبدوس الجهشياري (ت ٣٣١هـ)، حققه ووضع فهارسه: مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، ط١، ١٣٥٧هـ/ ١٩٣٨م.
٢٧٦. يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، لأبي منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي النيسابوري (ت ٤٢٩هـ)، حققه وفصله وضبطه وشرحه: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، ط٢، ١٣٧٥هـ/ ١٩٥٦م.
٢٧٧. ينابيع المودة لذوي القربى، الشيخ سليمان بن إبراهيم القندوزي الحنفي (١٢٢٠-١٢٩٠هـ)، تحقيق: سيد علي جمال أشرف الحسيني، الناشر: دار الأسوة للطباعة والنشر، ط٢، ١٤٢٢هـ.

الرسائل

١. شعر البرقعاعي، تحقيق ودراسة: تومان غازي حسين، رسالة ماجستير، جامعة الكوفة - كلية الآداب، ١٤٢٧هـ/ ٢٠٠٦م.
٢. الصورة الشعرية عند النابغة الذبياني، رسالة ماجستير، عباس محمد رضا، جامعة بغداد - كلية الآداب، ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٧م.
٣. اللون في القرآن الكريم، دراسة لغوية نحوية دلالية، نضال حسن سلمان، رسالة دكتوراه، جامعة الكوفة - كلية القائد لتربية البنات، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٧م.
٤. مراثي الامام الحسين □ في العصر الأموي، دراسة فنية، مجبل عزيز جاسم، رسالة ماجستير، جامعة الكوفة - كلية الآداب، ١٤٢٦هـ/ ٢٠٠٥م.



University of Kufa
College of Arts
Department of Arabic Language

Imam Hussein's(peace be upon him)Elegizing in the Abbasid Age An Artistic Study

**A Thesis Submitted to
The Council of the College of Arts - University of Kufa**

by

Ahmed Kareem Alwan

**In partial Fulfillment for the Requirements of
Master Degree in Arabic Language and its Literature**

Supervised by

**Assistant Professor Dr. Raheem Khreabit Ateyya Al-
Sa'edi**

1429A.H

2008A.D

Imam Hussein's (peace be upon him) Elegizing in the Abbasid Age An Artistic Study

Ahmed Kareem Alwan

Summary:

The subject of this thesis is based on a set of justifications:

1. Imam Hussein's (peace be upon him) elegizing during the Abbasid Era has not been studied academically and independently in a study comprehending its artistic details that tended to manifest the expression beauty and the poetic text creation.
2. Imam Hussein's elegizing represents a unique phenomenon quantitatively and qualitatively in which the greatest poets during the Abbasid Era have participated, so it has so many various forms, and continued along the era since 132 A.H., till Baghdad fall in 656 A.H.
3. Apprising the reader of this art its originality and beauty that expresses its true handling to the subject that we do not know about but some of the poets' names or some of poetic verses, in spite of the prosperity of this art and its completeness . Hence, the research aspires to enrich the Arabic library with this kind of study that did not find itself a way among the academic studies previously, for different reasons, the most important of them is that it is prevented and banned during the old regime, and it is the time now to research it.

The research nature required to be divided into a preface, four chapters and conclusion. The preface implied a research in the title items of specialty the age, explaining its political, social and intellectual features, then defining elegizing art and its development and the specialty of Imam

Hussein's elegizing.

As for the first chapter, it was entitled(The Artistic Structure). It included an introduction and three topics, the first studied the artistic structure of the complete poem, the second studied the poem structures without introductions, and the third studied the structure of the strophe expressing an individual situation .

The second chapter was entitled(The Artistic Image). It has tow topics. In the first, I studied the artistic image sources(reality, imagination, and heritage employment), in the second, I studied the kinds of the artistic image(the explanatory image and the sensitive image). The explanatory image implied(simile, metaphor, and metonymy), while the sensitive image included(the visual image, the audible image, and other senses' images).

As for the third chapter, it was entitled(Rhythm and Music). It is made of two topics, the first was about rhythm(meter and rhythm), while the second was about music(paronomasia, antithesis, returning the second hemistich to the first, and repetition).

The fourth chapter was entitled (The Poetic Use of Language). It has tow topics, the first studied the potic use at the word level (tragedy words, divine words, time words, place words, and weapon words), and the second is the poetic use at the sentence level from(vocation, interrogative, oath, and corroborative) to other styles.

These chapters ended with a conclusion in which I presented the most important results the research arrived at, they were:

1. Imam Hussein's (peace be upon him) elegizing is characterized by being general special at the same time. i.e. it is part added to the scholastic division when dividing elegizing into: general and special because it is based on a set of emotional, psychological

,dogmatic and political, as it is not – for the most – a product of the immediate emotion or the casual psychological situation.

2. The artistic structure of the poem during this century is complete because it depended on the artistic principles of the Arabic inherited poem structure in comparison with the Umayyad Age on which the structure of the poetic stanzas is prevailing ,so its parts expanded and its purposes become independent ,and there appeared the long ones of them and the poets' interest in the opening verses and introductions appeared obvious for many reasons, of them are: accumulation of the poetic heritage in this field, and appearance of some great poets who adopted this art. The fall of the Umayyad state and the establishment of the Abbasid state have prepared a space of freedom, especially at the beginning of the Abbasid Era that its revolutionary propaganda is made on the behalf of the Allawit and their Shiites.
3. The introduction of the ruins poems, love poetry and dream have other than the specialty the Arabic traditional poem knew because the ruins poem of elegizing are suggesting the poets' suffering along the death experience, in all of its worry and desperation. It does not call for previous delight related with the youth memories of the departing beloved, and there is no space for the woman presence in it. The dream is only expressing the virility collapse versus the inspection of the political .i . e .(the psychological castration). So, good transition was easy for the predominance of the sadness that was flowing from the beginning, on the other hand, some poems were overwhelmed by sudden transition ,because many poets, except the great ones, could not pass the deep gap between the tow words of

life and death.

4. The poets used language at two levels, the first is the word level in which the words significance rised in a poetic context suggesting new meaning ,other than their lexical ones, and the second is the sentence level in which the poets made use of the different styles of semantics for rhetorical meanings.
5. The poets invested the rhetoric and phonetic language energies. So the use of the complete meter was common in comparison with the long meter, simple meter and others, because it is an enthusiastic meter suits the poets feeling of revolution, rebellion and instigation, In addition, there appeared the slender and brachycatalectic meters in the elegizing, and in that there is a quantitative conversion expressed the elation state due to the deep sadness and reaction, and all of that has a close relation with the poetic experience.
6. Dependence on reality overwhelmed the artistic imagery as being a source for the artistic image, because it is the closest source to the poet, and the peoples' minds and realization , as the poet is adhering to communicate the elegizing message in which he believe. Moreover, the explanation images came focusing on the sensitive aspect on one hand, and on the sensitive that is drown into the spiritual one on the other hand. The simile overwhelmed metaphor, and less was antithesis . All of that was serving the content explicitly because simile is signifying approximation and explanation, while antithesis needs deep thinking to realize the faraway meaning it implies through passing over its devices.